Publicado inicialmente na Colecção Perspectivas, o presente volume retoma a sua circulação integrado agora na Biblioteca de Ciências Humanas. Sob a epígrafe *Teatro e Vanguarda*, esta obra reúne um conjunto de tópicos e reflexões sobre o teatro contemporâneo. A dramaturgia brechtiana, o teatro de Artaud, as experiências de Grotowsky, o «Living Theater», constituem alguns dos temas de maior relevo aqui debatidos.

Teatro e Vanguarda

GROTOWSKY

26

Grotowsky · Brecht

Piscator · Lefebvre

Benjamim · Planchon

Teatro e Vanguarda

Biblioteca de Ciencias Humanas

BERLOT BRECHT * MICHAEL HABART * WALTER BENJAMIM * HENRI LEFEBVRE * ERWIN PISCATOR * GUY SCARPETTA * JOSÉ MOLÉON M. SYS * JERZY * GROTOWSKY * ROGER PLANCHON * BERNARD DORT * R. D. DAVIS

TEATRO E VANGUARDA

Selecção de Textos e Tradução de

LUZ CARY
e
JOAQUIM JOSÉ MOURA RAMOS

EDITORIAL PRESENÇA

ÍNDICE

O carácter popular da arte e arte realista *(Bertolt Brecht)* 7
Brecht: vocação e provocação ideológicas *(Michel Habart)* 19
O que é o teatro épico? *(Walter Benjamim)* 37
O teatro épico de Brecht como crítica da vida quotidiana *(Henri Lefebvre)* 55
Piscator fala-nos de teatro 71
Brecht e Artaud *(Guy Scarpetta)* 81
Será a utilização de um modelo um entrave à liberdade do artista? 109
De Brecht ao Living *(José Moleón)* 117
Living *(M. Sys)* 123
Para um teatro pobre *(Jerzy Grotowski)* 129
História e metafísica em Grotowski e no Living Theater *(Roger Planchon)* 145
A vanguarda em suspenso *(Bernard Dort)* 155
O teatro de guerrilha *(R. G. Davis)* 167
Bibliografia sumária 179

Capa de F. C.

Reservados todos os direitos desta edição à
EDITORIAL PRESENÇA, LDA.
Av. João XXI, 56-1.º — LISBOA

O CARÁCTER POPULAR DA ARTE E ARTE REALISTA

Se quisermos definir hoje [1] as directrizes de literatura alemã contemporânea, devemos ter em conta que aquilo a que chamamos literatura, não tem possibilidades de ser impresso e muito menos de ser lido, a não ser no estrangeiro. Por isso, a exigência de que a literatura tenha um carácter popular reveste-se de um aspecto particular. Segundo esta directriz, o escritor teria que escrever para um povo com o qual não convive. No entanto se examinarmos o problema com mais atenção, observaremos que a separação entre o escritor e o povo não aumentou tanto como se poderia pensar. Essa separação não é hoje tão grande, nem foi outrora tão pequena, como parece. A estética dominante, o preço dos livros, e a política, mantiveram sempre uma distância considerável entre o escritor e o povo. Seria no entanto errado (isto é, pouco realista) pensar que se trata apenas de um aumento «exterior» dessa distância. Não há dúvida de que se realizam hoje em dia esforços notáveis para escrever de uma maneira popular. Mas, por outro lado, fazê-lo, tornou-se mais fácil; mais fácil e mais urgente. O povo separou-se claramente da classe dominante, dos

[1] *N. T.* — Este escrito foi redigido em 1938.

seus opressores e exploradores que empreendem contra ele uma luta que não é possível ignorar. Tornou-se mais fácil tomar partido. No seio do «público» rebentou, por assim dizer, uma luta aberta.

Também é hoje mais difícil permanecer indiferente à exigência de que se escreva de uma maneira realista. Esta exigência tornou-se evidente. As classes dominantes servem-se da mentira mais abertamente do que antes, e esta toma maiores proporções. Dizer a verdade é uma tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos e a massa dos que sofrem aumentaram. Perante os grandes sofrimentos das massas, torna-se ridículo e até desprezível ocuparmo-nos das pequenas dificuldades dos pequenos grupos.

Contra o progresso da barbárie, só há um aliado possível: o povo que sofre. Só dele se pode esperar alguma coisa. É portanto natural e mais necessário do que nunca, que nos voltemos para ele e falemos a sua linguagem.

Assim, as directrizes que exigem uma arte de carácter popular e uma arte realista, completam-se mutuamente. Resulta no interesse do povo, das largas camadas trabalhadoras, que a literatura porporcione reproduções fiéis da vida, e esse tipo de reproduções da realidade só ao povo serve. Por isso devem possuir como condição indispensável o serem compreensíveis e proveitosas, isto é, populares. No entanto, antes de começar a construir frases em que esses princípios se utilizem e se articulem, é necessário submetê-los a uma purificação geral. Seria errado pensar que esses conceitos são absolutamente claros, a históricos, não comprometidos, inequívocos. («Rever conceitos? Ora deixemo-nos de bizantinices!»). *O conceito de carácter popular da arte,* não é tão popular como parece; pensar o contrário não é realista. Termos abstractos como este devem ser considerados com extrema prudência. Basta pensar-

mos em palavras como utilidade, reinado, santidade; sabemos também que o substantivo «povo» tem uma acentuação muito particular, acentuação religiosa, solene e suspeita, que de forma nenhuma devemos ignorar. Sobretudo porque precisamos de utilizar o conceito de *popular*.

É precisamente nas chamadas versões «poéticas» da realidade que o «povo» se apresenta mais supersticioso ou, para sermos mais exactos, que a superstição mais se manifesta. Nelas o povo possui as suas qualidades imutáveis, as suas santas tradições, as suas formas culturais, usos e costumes, a sua religiosidade, os seus inimigos hereditários, uma força inesgotável, etc... Surge uma unidade curiosa que abrange carrascos e vítimas, exploradores e explorados, vigaristas e vigarizados, sem considerar a multidão dos que trabalham, o «povo miúdo» em oposição aos «grandes».

A história das falsificações realizadas com base no conceito de povo é uma história longa e complicada, a história da luta de classes. Não vamos aqui referir-nos a ela; queremos apenas que esta falsificação não se perca de vista, quando falamos na necessidade de uma arte popular. Uma arte para as vastas camadas populares, para a maioria oprimida pela minoria, para a massa dos produtores. Uma arte para aqueles que durante anos e anos foram o objecto da política e que, finalmente, devem transformar-se no seu sujeito. Não devemos esquecer que poderosas instituições impediram por muito tempo que esse povo alcançasse o seu pleno desenvolvimento, que pelo engano ou pela violência o mantiveram atado a convenções, e que o conceito de «popular» se tornou histórico, estático e fixo. Não temos absolutamente nada a ver com essa versão do conceito, ou melhor, temos que combatê-la.

O nosso conceito de carácter popular da arte refere-se a um povo que não só participa plenamente no desenvolvimento histórico, como se apo-

dera dele, o acelera, o determina. Referimo-nos a um povo que fazendo a História, se transforma a si mesmo, e consigo, o mundo. Um povo combativo, implica um conceito combativo popular.

Ser popular significa:

— ser compreensível para as largas massas, adoptar e enriquecer as suas formas de expressão;
— adoptar e consolidar o seu ponto de vista;
— representar a parte mais progressiva do povo, de forma que esta possa tomar a direcção da sociedade e, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo;
— familiarizar-se com as tradições e desenvolvê-las;
— transmitir à parte do povo que aspira ao papel dirigente, as conquistas positivas dos que hoje detêm o poder.

Chegamos agora ao conceito de realismo. E antes de utilizá-lo, temos que submeter a uma limpeza este velho termo, utilizado por tantos, tantas vezes, e para tão diferentes finalidades. É necessário fazê-lo, já que todo o acto de recepção de uma herança por parte do povo deve ser precedido de um de expropriação. A apropriação das obras literárias não pode ser feita da mesma maneira que a apropriação das fábricas, e não se pode proceder com as formas de expressão literária como se procede com as formas de fabricação. Também a forma realista de escrever, com que a história da literatura brinda múltiplos exemplos diferentes entre si, está marcada, até aos seus mais ínfimos detalhes, pelo modo, o momento e classe ao serviço da qual foi utilizado. Como temos em vista o povo que luta para transformar a realidade, não temos razões para amarrá-lo às regras da narração, à eficácia «comprovada», a veneráveis modelos da história da literatura, a regras eternas da estética. Não devemos deduzir o conceito de realismo a partir de determinadas obras já existentes, mas sim utilizar livremente todos os meios, velhos ou novos, de eficácia «comprovada» ou não, vindos da arte ou de outras fontes, para colocar nas mãos dos homens uma realidade viva que possam transformar. Devemos ter o cuidado de não qualificar apenas de realista uma forma historicamente determinada do romance, pertencente a uma época, a de Balzac ou de Tolstoi, estabelecendo assim para a definição de realismo, critérios exclusivamente formais, literários. Não falaremos então de uma forma realista de escrever apenas nos casos em que, por exemplo, «tudo» se ofereça aos nossos sentidos, exista um «clima» e o desenvolvimento da fábula conduza a que os personagens mostrem a sua interioridade. O nosso conceito do que é realista deve ser amplo e político, livre em matéria de estética e desligado de toda a espécie de convenções.

Ser realista [2] significa:

— apresentar o sistema da causalidade social;
— escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana;
— destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
— ser concreto e possibilitar a abstracção.

Estes imperativos são muito fortes, contudo, são susceptíveis de ser completados. E para os realizar, permitiremos que o artista utilize toda a sua fantasia, toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua capacidade criadora. Não vamos amar-

[2] Esta palavra deve, sobretudo a G. Lukacs, alguns ensaios de muito interesse que esclarecem o conceito de realismo, se bem que, no meu entender, o definam de maneira um pouco estreita.

rar-nos a modelos literários muito pormenorizados, não vamos obrigar o artista a utilizar formas de narração muito específicas.

Podemos verificar que a forma de escrever a que poderíamos chamar «sensualista» (onde tudo se pode cheirar, saborear, sentir) não pode assemelhar-se assim tão facilmente à forma realista, e que há pelo contrário obras «sensualistas» que não são realistas e outras realistas que não estão escritas de um modo sensualista. Devemos estudar cuidadosamente se a maneira mais correcta de desenvolver uma fábula é obrigá-la a dar azo a que os personagens exponham a sua interioridade. Os leitores talvez não sintam que se lhes proporciona as chaves dos acontecimentos quando, seduzidos pelos muitos artifícios, se limitam apenas a participar nas emoções dos heróis dos nossos livros. Se utilizássemos, sem um exame atento, as formas de Balzac ou de Tolstoi, talvez cansássemos os nossos leitores (o povo), tão frequentemente como o fazem esses escritores. O realismo não é apenas um problema formal. Ao copiar esses artistas, deixaríamos de o ser.

Pois os tempos mudam, e se não mudam, a situação é pior de hora a hora para quem não nasceu privilegiado. Os métodos gastam-se, os atractivos desaparecem. Surgem novos problemas que exigem novos meios. A realidade transforma-se e para a representar é necessário mudar a forma de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho e é por isso mesmo que é novo.

Os opressores não usam sempre a mesma máscara. E as máscaras não se podem arrancar da mesma maneira em todas as épocas. Possuem muitos meios para se furtarem à acção do espelho que se lhes põe à frente. As suas estradas militares são baptizadas com o nome de auto-estradas. Os seus agentes mostram as mãos calejadas como se fossem trabalhadores. Para conseguir que se confunda o caçador com a caça é necessário muita imaginação. O que

ontem era popular, hoje já o não é, porque o povo já não é hoje como era ontem.

Quem for vítima dos preconceitos formais, sabe que há muitas maneiras de ocultar a verdade e outras tantas de a dizer. Sabe que existem muitas maneiras de despertar a indignação relativamente a situações desumanas. É possível fazê-lo mediante uma patética pintura directa, ou por meio de imagens filmadas, com recurso a fábulas e parábolas, fazendo gracejos, minimizando ou exagerando os factos. Em teatro a realidade pode apresentar-se de forma objectiva ou fantástica. Os actores podem estar caracterizados, ou estarem-no apenas muito levemente, e dar uma impressão de absoluta naturalidade, representando, no entanto, a pura mentira; ou usar máscaras grotescas e dizer a verdade. Sobre este ponto, não há discussão: os meios devem ser avaliados em função do seu fim. O povo sabe fazê-lo. As grandes experiências teatrais de Piscator (assim como as minhas), em que sempre se destruíram as formas convencionais, tiveram o mais firme apoio nos quadros mais avançados da classe operária. Os operários avaliavam tudo de acordo com a verdade que podia conter, recebiam com agrado qualquer inovação que pudesse favorecer a representação da verdade, a apresentação das verdadeiras engrenagens sociais, e rejeitavam tudo quanto lhes parecia puro jogo, maquinação sem objectivo, isto é que não satisfazia, ou não cumpria já, a sua função. Os argumentos em que baseavam as suas apreciações nunca eram literários ou de estética teatral. Nunca se lhes ouviu dizer que não se pode misturar teatro com cinema. Se o fragmento de película não era utilizado acertadamente, diziam: «aqui há filme a mais; desvia a atenção». Os coros operários recitaram textos em verso de ritmo complicado («se se utilizam rimas, o texto corre como água e não se retém nada do conteúdo») e cantaram difíceis (desusadas) canções de Eisler («Pois nelas há força»). Mas tivemos que alterar alguns versos

cujo sentido não era claro ou era falso. Nas canções de marcha, rimadas para que pudessem ser rapidamente aprendidas, e que tinham um ritmo muito simples para que «passassem» quando se esbarrava com alguma subtileza (irregularidades, complicações), os trabalhadores comentavam: «aqui há um truque; é divertido». Aborreciam-se com o comum, o trivial, o banalizado ao ponto de não obrigar a pensar. («Não se tira nada disto»). Se se necessita de uma estética poder-se-ia vir buscá-la aqui. Nunca esquecerei a maneira como me olhou um trabalhador que me propunha acrescentar a um coro, algo sobre a União Soviética: («É necessário acrescentar isto. Senão, não tem o efeito desejado!»); e quando lhe respondi que isso quebraria a forma artística, inclinou a cabeça para o lado e sorriu-se. Todo um tratado de estética caiu por terra com aquele sorriso afável. Os trabalhadores não temiam dar-nos lições. nem tinham medo de aprender.

Falo por experiência, quando digo que não há que ter medo de apresentar ao proletariado coisas audazes, desusadas, desde que tenham unicamente que ver com a realidade. Haverá sempre gente culta, conhecedores que virão interpor-se dizendo: «O povo não entende isso!» Mas o povo afasta impacientemente esta gente e entende-se com os artistas. Determinados grupos de gente culta, usam toda uma série de métodos bem estudados, para darem a aparência de que fazem inovações; mas na realidade eles apresentam o velho pelo novo, uma enésima transformação do mesmo pedaço de carne velha. O proletariado rejeita-os («Que espécie de problemas tem esta gente!?») com um movimento de cabeça incrédulo e até indulgente. Mas não são os temperos que rejeitam; é a carne velha; não é a enésima forma, mas sim o fato usado. Quando esses mesmos trabalhadores escreveram e fizeram teatro, foram de uma originalidade atraente. A arte dos grupos «agit-prop»[3] não atraiu os conhecedores, mas foi uma fonte de novas formas de expressão e de meios estatísticos novos. Nela ressurgiram magníficos elementos há muito esquecidos, de épocas em que a arte tinha um carácter autenticamente popular, adaptados de maneira audaz a novos fins sociais. Havia cortes e reduções arrojadas, simplificações conseguidas (ao lado de outras menos conseguidas); encontrávamos neste género de teatro uma elegância admirável unida ao vigor e à força; havia uma visão sem complexos perante a complexidade. Podia haver aspectos primitivos, mas esse simplismo não era do tipo do que enfermam as representações da interioridade, tão aparentemente diferenciadas, da arte burguesa. É errado rejeitar, por causa de algumas realizações infelizes, uma forma de representação que procura (e muitas vezes com êxito) fazer ressaltar o essencial e possibilitar a abstracção. A visão penetrante dos trabalhadores ia mais além do que as representações naturalistas da realidade. Quando os trabalhadores diziam ao ver *Fuhrmann Hensehel* (peça de Hauptmann); «não queríamos ver as coisas apresentadas desta maneira», exprimiam com isso o seu desejo de que se lhes representasse mais exactamente as verdadeiras forças motoras da sociedade, as que actuam debaixo do que podemos observar à superfície. Para citar uma experiência pessoal, lembro que esse mesmo público não se deixou deslumbrar com a fantasia exterior, o ambiente aparentemente irreal da «Ópera dos três vinténs». Não tinham um espírito tacanho pois odiavam a estreiteza (para isso bastavam-lhes as casas em que moravam). Eram generosos, pois os seus patrões eram

[3] *N. T.* — Teatro de Agitação e Propaganda: movimento teatral amador proletário com directrizes inspiradas em Brecht e em Piscator.

avarentos. Achavam supérfluas algumas coisas que os artistas achavam indispensáveis, mas mesmo assim nunca perdiam o bom humor; não se opunham ao supérfluo, mas sim àqueles que o são. Não atavam com uma corda o focinho do boi que trabalha na eira, mas de qualquer maneira vigiavam-no, não fosse ele comer a palha. Não acreditavam num «sacrossanto método criador». Sabiam que eram precisos muitos métodos para atingir o seu objectivo. Se se necessita de uma estética, poderiam vir buscá-la aqui.

É preciso então escolher os critérios para determinar o realismo e o carácter popular da arte, com tanta generosidade como cautela; e não devemos deduzi-los de obras populares ou realistas já existentes, como é costume fazer-se. Procedendo assim, só se obterão critérios exclusivamente formalistas, e conceitos de carácter popular da arte e de realismo definidos apenas do ponto de vista formal.

Não podemos estabelecer se uma obra é realista ou não, apoiando-nos apenas na sua comparação com outras obras existentes, consideradas realistas e que dentro da sua época se devem efectivamente qualificar de realistas. Em cada caso particular, a representação da vida deve comparar-se com a própria vida, e não apenas com outras representações da vida. Ainda no que se refere ao carácter popular da arte, existe uma posição absolutamente formalista de que nos devemos precaver. A compreensão de uma obra literária não está garantida pelo facto de ter sido escrita exactamente como outras obras anteriores que foram compreendidas. Do mesmo modo, essas tais obras que foram entendidas nem sempre foram escritas à semelhança das que as precederam. Para que fossem entendidas, foi necessário fazer algo de novo. Também nós devemos fazer algo para que as nossas obras se façam entender. A obra de arte não deve apenas pretender *ser popular*, deve *conseguir sê-lo*.

Se queremos uma literatura viva, de combate, uma literatura completamente dominada pela realidade e capaz de dominá-la plenamente, não podemos permanecer atrasados em relação ao rápido desenvolvimento da realidade. As grandes massas populares estão em marcha. A prova está no desvario e na violência dos seus inimigos.

BERTOLT BRECHT

Extraído de «ECO, revista de la cultura de ocidente», n.os 85-86, Maio-Junho de 1967.

BRECHT: VOCAÇÃO E PROVOCAÇÃO IDEOLÓGICAS

POSIÇÃO HISTÓRICA DE BRECHT — A obra de Bertolt Brecht nasceu com os primeiros combates do partido comunista alemão e com a vaga de modernismo, a seguir à segunda guerra mundial. A sua dramaturgia e a sua linguagem poética inscreviam-se nesta conjuntura. Brecht representava para a Alemanha dos anos 20, da qual foi como que o Hemingway e o O'Casey, esse ideal já definido por William James: «a união do matemático e do poético, do fervor e da ponderação, da paixão e do rigor». O que é notável é que, depois da segunda guerra mundial, o êxito da sua obra se tenha mantido com a mesma intensidade. Único grande sobrevivente do grupo expressionista, Brecht beneficia do paradoxo de pertencer, ao mesmo tempo, à «retaguarda» e à «vanguarda» da dramaturgia alemã. Após a grande noite nazi, o seu público retoma os anos pré-hitlerianos que assistiram ao aparecimento do teatro épico. E esta dramaturgia de combate resulta não de uma pesquisa no domínio estético, mas de uma evolução ideológica que vai do vitalismo anárquico de *Baal,* ao materialismo dialético do *Círculo de giz caucasiano.*

EVOLUÇÃO IDEOLÓGICA — Se por um lado a primeira peça de Brecht, *Baal* [1] (1922), mostrava o impasse a que a estética expressionista o conduzia,

[1] *N. T.* — Portugália Editora: Teatro de Brecht, vol. III.

esta balada do niilismo continha já, por outro lado, o humus orgânico de um fermento radical. Vagabundo, obsceno e criminoso, ávido de violência, faminto de amor e destruindo tudo o que pudesse satisfazê-lo, Baal vive para desafiar as convenções. Brecht vai servir-se desta união indissolúvel entre a paixão brutal e a loucura assassina, para dramatizar a revolta: o instinto criador de Baal só pode desenvolver-se num clima de destruição. Baal é antes de mais a exaltação do artista, enquanto rebelde exemplar. É o *Sturm und Drang* expressionista, a herança de Grabbe e de Wedekind reduzidos ao absurdo *ad nauseam*. Em Baal, a revolta do instinto dissocia-se da emoção profunda: o amor reduz-se às impaciências do sexo. No limite, esta revolta destrói-se a si própria. Brecht esgota aqui todas as velhas formas e as suas possibilidades.

Desta paisagem caótica surge uma lição. Esta extrema instabilidade do artista deve-se à insegurança da herança espiritual e social que recebeu. Como veremos, a árvore vai dar os seus frutos. Em Baal o problema não é ainda o de analisar a vida humana (paroxismo contido entre o crescimento e a morte), nem o de dar uma contribuição à dialéctica da história. Mas a sátira social já está presente, através do empreiteiro capitalista para quem tudo se vende desde a poesia aos materiais de construção, através da «fêmea» burguesa, roliça e ridícula que, por tédio, se entrega à sua embriaguês de poeta. É esta a armadilha à qual Baal tentará escapar, perdendo-se pelas tabernas ou pelas cavernas dos bosques. A partir de Baal e ao longo de toda a sua obra, Brecht coloca o problema do conteúdo da ameaça social.

Em *Tambores na noite*[2] (1922), o perigo muda de plano. À burguesia já não lhe interessa lançar a

[2] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. IV.

armadilha sobre o herói. Para que lhe servirá esse Kragler, retornado da guerra, incapaz e mutilado? O problema agora é expulsá-lo. Mas eis que o adversário político se interessa por ele. Os tambores de Spartacus chamam-no para as barricadas. Prostitutas e proletários tentam seduzi-lo, conseguindo a sua adesão. Mas Kragler pressente esta nova armadilha. *«O meu cadáver apodrecer nos vossos rios para que as vossas ideias venham à tona? Vocês estão bêbados? Cambada de bêbados! Viva a grande cama branca das minhas núpcias! Vem!»*

Este *vem!* dirige-se à sua noiva, virgem impaciente que nunca o larga. Vivam pois as gulodices e as poucas vergonhas da burguesia! «Sou abrutalhado, e abrutalhado regresso à minha pocilga». Se a anarquia triunfa ainda dos interesses de classe, se Kragler, indivíduo ahistórico, não pertence à realidade social, ele existe no entanto, e é um personagem inquietante. A distância de Baal a Kregler é evidente: o herói torna-se um objecto de contestação.

Em *A selva das cidades,* história de um duelo *«inexplicável»,* como sublinha Brecht no prefácio, realiza-se um segundo passo em frente. Aqui, os acasos individuais desaparecem para se desenhar uma situação tipo. O herói já não pode escapar. Ei-lo no ringue de boxe: a sua única relação é com o adversário, a única saída a sobrevivência. As malhas da rede dialéctica *apertam-se.* Todo o erro será fatal e favorecerá o adversário. O próprio autor só dificilmente consegue esquivar-se a isso, e fá-lo através de um gracejo: *«Rica coisa é estar sozinho. O caos está consumado... Depois de nós, não virá nada de que valha a pena falar».* Brecht ainda não se apercebeu de que é o dramaturgo quem tem que pagar o preço pedido pelo dialéctico. Mas o passo decisivo está eminente.

Eduardo II, adaptado de Marlowe, em que o prisioneiro Faber, atrás das grades, rapa com a colher

o prato de papas, faz-nos pensar no próprio autor, preso às contradições de uma estética ultrapassada e limando os seus últimos resíduos de niilismo. Desde então, o caminho está livre para uma obra aberta à dialéctica de uma situação humana considerada objectivamente, e para a primeira experiência do teatro épico: *Homem Morto, Homem Posto* [3] (1924-1925), peça insólita. O homem não é mais que um dente substituível da engrenagem de guerra e de trabalho, montada contra si próprio. Vocês troçam dos desgostos de Galy Gay? Pois é de vós que troçais. Deixem-se disso. Aqui estão em embrião as peças activistas dos anos 30, e de toda a fase comunista. Deu-se a viragem. Os sarcasmos desta sátira conduzem directamente ao veredicto implacável de *A decisão*. A partir de agora Brecht esquiva-se a acrobacias retóricas, para procurar a saída que ele já entrevê: a que o conduzirá ao materialismo histórico. Se Galy Gay não consegue aclarar o seu destino, consegue, pelo menos, designar os seus inimigos: o exército e a igreja, duas velas no altar do capitalismo. A matilha está solta e não desistirá já da sua presa. Ao longo desta segunda fase, prosseguirá a evolução, desde a sátira negativa de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* [4], aos apelos positivos de *O julgamento de Lúculo* [5], numa tomada de consciência cada vez mais clara da dialéctica marxista.

Temos primeiro o período de transição, durante o qual surgem duas óperas: *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1927) em que o sonho apenas permite à vida o escape do desespero social, e a *Ópera de três vinténs* (1928) em que a canalhice, fruto do dinheiro e da guerra, se torna quinhão de

[3] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. IV.
[4] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. II.
[5] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. III.

todas as classes. «Primeiro encher a pança; quanto à moral... logo se vê... Procuro um criminoso e encontro um chefe da polícia». Esta fase, em que a sátira expressionista penetra ainda o mau humor anti-burguês, teve um sucesso extraordinário. Durante vários anos, na Alemanha, os «songs» de Brecht andavam em todas as bocas.

Mas a acusação torna-se cada vez mais precisa. Se o proletário não pode ser feliz, nem melhor do que o patrão, é porque a selva capitalista lhe proíbe a bondade, sob pena de ser logrado. Esta é a mensagem de *A excepção e a regra* [6]. Uma vez denunciados os inimigos do proletarismo, chegamos à fase da acção positiva e metódica, na qual se devem banir e corrigir os erros; este novo estádio do pensamento brechtiano está representado em *A Mãe* (1931), *A Decisão* (1931) e *Santa Joana dos Matadouros* (1932) [7]. Para evitar esses erros que lhe são fatais, a tarefa fundamental é pois a educação marxista do proletariado. Entramos assim no activismo dos anos 30, período das peças didácticas *(Lehrstücke)* e das peças experimentais *(Lerstück)*. *«Aprende! aprende!»* grita Brecht em *A Mãe*. Enquanto *«as massas encararem o que lhes acontece como fruto do destino, e não como uma experiência, aprenderão tanto das catástrofes, como um porco da Índia aprende biologia»*.

Mas eis que chega o tempo do exílio, em que Brecht dirigirá todas as suas forças contra o fascismo, tornado o inimigo frontal do proletariado mundial, e denunciará os danos e a inutilidade do

[6] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. III.
[7] *N. T.* — Tradução à letra do título da tradução francesa — «Saint Jeanne das Abattoirs».

heroísmo guerreiro necessário para os seus crimes [8]. No entanto, para Brecht, o hitlerianismo não passa de uma forma diferente do mesmo conteúdo. O verdadeiro inimigo do proletariado continua a ser o regime capitalista. *«O fascismo só pode ser combatido como capitalismo que é, como a forma de capitalismo mais brutal, mais descarada, mais opressiva, mais vil. Os que são contra a barbárie, sem se manifestarem contra o regime de propriedade responsável por ela, fazem lembrar os que querem comer a vitela sem ver o sangue, e exigem que o carniceiro lave as mãos para os servir».* Contra um inimigo tão vil, todos os meios são bons, desde que sejam eficazes: é preciso saber utilizar a manha e o compromisso, ensina-nos Brecht em *Galileo Galilei.* Brecht conhecia também a força da ironia (a ironia do Shakespeare de *Coriolano)* [9] e da camuflagem permitida por certas formas literárias como o romance policial (cf. a sua *Ópera de três vinténs),* nesta luta dissimulada e implacável. *«O fascismo e a guerra não são catástrofes naturais»,* concluirá Brecht. Se o homem sabe combater deve começar a fazê-lo.

Uma vez liquidado o fascismo, o militante marxista pode retomar a sua tarefa de edificação do mundo socialista. Chegamos assim ao ponto culminante da obra de Brecht: *O Círculo de giz caucasiano* [10] e a segunda versão de *Lúculo,* rematam a

[8] Cf. *As espingardas da Mãe Carrar, Arturo Ui, Cabeças redondas e Cabeças bicudas (N. T.:* título em francês: *Têtes rondes et Têtes pointues)* e sobretudo, *Grande medo e miséria do Terceiro Reich.* Sobre a dialéctica brechtiana do anti-heroísmo, cf. Ernst Niekisch: *Heldendämmerung.*

[9] A desagregação da burguesia oferecia um óptimo alvo à virulência de Brecht, da mesma maneira que a desagregação da sociedade feudal foi o alvo de Falstaff em *Henrique IV* e *Henrique V (Poins* teria dado um admirável Galy Gay). Assim se compreende que Brecht tenha sido atraído pela literatura picaresca da Inglaterra pós-medieval.

[10] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. II.

fase activista da mensagem positiva. O mundo, como a criança do *Círculo de giz,* pertencerá a quem o merecer pelo seu amor e pelo seu trabalho. Mas esta peça, cume da evolução de Brecht, em que a concepção épica e o didactismo marxista são levados ao seu limite extremo, representa o máximo que um dramaturgo pode exigir do espectador.

ESSÊNCIA MARXISTA DESTA IDEOLOGIA — A obra de Brecht afirma-se pois, como um incitamento à luta pela verdade. Mas como descobrir e difundir essa verdade? Brecht responde-nos a esta questão num texto fundamental para a compreensão da sua metodologia: *As cinco dificuldades para escrever a verdade.* A verdade encontra-se nos clássicos marxistas. A exigência específica desta procura da verdade, refere-se pois ao sistema fornecido pelo partido. Para Brecht, o principal axioma é que *«o nosso mundo está mergulhado na barbárie porque as relações entre a propriedade e os meios de produção são estabelecidas pela força».* Perante este estado de coisas, o escritor deve considerar-se simultaneamente investigador científico e militante revolucionário. Neste duplo aspecto do escritor marxista encontramos (transposto, ou melhor, invertido) o conflito entre o seu instinto vital e a sua fúria de destruição, conflito este que dilacera o escritor niilista. No escritor marxista, no entanto, esse conflito é determinado pela intervenção de uma disciplina exterior baseada no devir histórico, em que a acção revolucionária conduz ao conhecimento, em que qualquer rectificação da acção conduz a um progresso teórico. É claro que a solução do conflito é mais fácil quando se trata de «carregar» sobre as normas burguesas. Compreende-se que o poeta encontre nisso a sua atitude favorita.

Há quem julgue entrever por detrás do Brecht comunista, o Brecht confuciano. Aceito que Brecht seja confuciano, na medida em que o seu materia-

lismo está ao serviço de uma experiência humana cheia de ironia. Mas o herói brechtiano é, antes de mais, o sujeito e o objecto de uma dialéctica.

FORMA ÉPICA DESTA IDEOLOGIA — Este radicalismo permite-nos compreender o facto de as reformas cénicas de Brecht só poderem ser apreciadas em relação ao seu activismo. O *Episierung,* que não passa de um indício dessa fase marxista de que *As cinco dificuldades* resumem a essência, vai nascer e desenvolver-se com ela. Brecht não foi o primeiro a colocar a forma épica ao serviço de uma ética. O termo *Episierung* já tinha sido aplicado aos *Tecelões* de Hauptmann. Karl Kraus que, como Brecht, encarava a linguagem de uma perspectiva moralista, o idioma literário como uma mentira e a mediocridade do homem moderno como o flagelo do século, usara-o nos seus *Últimos dias do homem,* drama titanesco e irrepresentável. Mas é a Piscator que cabe o mérito de lhe ter definido os princípios no seu *Teatro Político* (1924): «a grande via são as relações do homem com a sociedade... O destino das massas é o factor heróico da nova dramaturgia». Prudentemente acrescenta: «Isto não poderá ser feito antes da Revolução». Contrariamente, Brecht não espera, e conjuga sem medo o épico, o dramático e o lírico, preservando-se do *Schmelzprocezess* wagneriano, dado que *«só a forma épica é susceptível de despertar energias».* É verdade que Ibsen pode também levar à acção. Os dinamitadores, afirma Brands, reclamavam-se dele. Mas, para Ibsen, não é a forma das relações sociais que interessa, mas sim a revolta da consciência supra-individual. Para Brecht, pelo contrário, não há consciência supra-individual. A consciência colectiva, conjunto das consequências individuais, só pode compreender-se no conjunto das relações sociais. É por isso que, como sublinha Bentley, os personagens de Brecht são individuais nas suas relações sociais, e não-individuais na sua

psicologia própria. *«Nesta época,* escreve Brecht, *em que o ser humano deve ser apreendido como a totalidade das relações sociais, a forma épica é a única que pode permitir ao dramaturgo encontrar uma imagem compreensiva do mundo».* É preciso ordenar os acontecimentos de forma que a solução seja colocada nas mãos da sociedade — do público. Isto conduz-nos ao elemento fundamental do teatro épico: a historicização do quotidiano. «A literatura, dizia Engels, deve, no interesse do povo, ser apreciada em termos de problemática contemporânea». A missão do dramaturgo é pois de oferecer às deduções lógicas do público, uma imagem exacta do mundo e uma base objectiva à ética agressiva do militante marxista. O espectador torna-se um comissário, o actor um relator, o escritor um técnico.

Será proscrito tudo o que paralise o veredicto, desde o prazer emotivo ao choque anestésico do melodrama. É preciso despertar o espectador dessa passividade sentimental que o leva a aferir o seu julgamento pelas suas próprias associações emocionais, e não pelas referências da teoria. Assim o teatro épico empenhar-se-á cada vez mais na doutrinação do público, entregando-se ao didactismo que encontramos na origem da estilização brechtiana, em que os gestos dos actores parecem oferecer uma solução geométrica a teoremas marxistas. De facto, Brecht estava envolvido num dilema entre a sujeição estética das suas parábolas e o seu moralismo político. Não há lugar para saídas transcendentes nem para modulações psicológicas, neste mundo em que o actor, ameaçado de esquematismo, descobre a realidade através de uma representação perfeitamente programada. O eu privado só transparece através do radicalismo desta arte, graças à intervenção da vontade política. O problema era encontrar um estilo que legitimasse essa intervenção. Com o *Episierung* Brecht criou-o. Recordemos o *Círculo de giz,* em que este estilo atinge os seus limites, em

que a pantomina ocupa um lugar importante (favorecido sem dúvida pela mestria de actores extraordinários), em que já não há caracterização mas sim máscaras que designam a função social, em que a distância emocional entre a cena e o público parece intransponível (sobretudo para o espectador estranho à dialéctica do partido). Esta peça, conceptualmente fechada sobre si mesma, e que se declara desumana, permite no entanto ao actor, graças ao *Verfremdungseffekt* [11], comunicar ao público a angústia do poeta perante a sua criação, perante a constelação fechada e perfeita destes rostos por habitar. Aqui Brecht revela-se um provocador inato: esta obra só se compreende e justifica na medida em que, provocado, o espectador lhe dê a sua réplica.

BRECHT, REALISMO SOCIALISTA E ANÁLISE PSICOLÓGICA — A forma épica devia permitir apresentar Brecht como o anti-aristotélico tipo e, simultaneamente, opô-lo ao realismo socialista. Estará Brecht ainda mais afastado da *Poética* que os dramaturgos da ilusão? É verdade que os princípios básicos da *Poética* de Aristóteles — imitação da acção, piedade e terror, catarse, não são os do *Episierung*. Mas a catarse está organicamente ligada a um ritualismo trágico de que actualmente estamos muito distantes, e a tragédia só em determinados momentos da história foi autêntica. É muito frequente confundir-se tragédia com crise dramática. E Aristóteles diz também que a função do poeta é a de relatar o que pode vir a acontecer, de acordo com a lei da necessidade.

---

[11] *N. T.* — Efeito de distanciação.

Se é certo que o raciocínio brechtiano [12] é socialista, também é verdade que ele supera a literatura proletária propriamente dita. Mas este misto de realismo e de estilização — em que os velhos conceitos de tragédia e comédia não têm aplicação — não estando de acordo com um realismo socialista ortodoxo, visa sempre, no entanto, um fim marxista. O desacordo é apenas superficial. Não existe uma arte marxista. Quando muito existirá uma teoria marxista da arte, cuja verdadeira origem é muito menos naturalista do que se pensa. O teatro épico e o realismo socialista têm as mesmas aversões: o «caligrafismo»; o mesmo dado objectivo: o carácter social da realidade; e também as mesmas raízes que mergulham no húmus da cultura popular.

Não faltam interpretações dos conflitos reais ou supostos, que oporiam Brecht às autoridades da República Democrática Alemã. É prudente desconfiar-se desses oportunistas do jornalismo cultural, que apresentam os factos de acordo com o que pensam ser a «situação geral». É verdade que um filme

---

[12] *N. T.* — Achámos oportuno apresentar um texto em que Brecht exprime o seu pensamento acerca daquilo a que vulgarmente se chama *Realismo socialista;* isso ajudará certamente o leitor a esclarecer o problema.

D — *Como concebe o realismo socialista?*

Brecht — Caramba! Estou convencido de que faço um teatro realista e social. Mas a relação entre os dois termos não me surge ainda claramente. De qualquer modo não concebo um teatro a que se ponha o nome de «teatro crítico».

Contudo a crítica é sempre necessária até na sociedade socialista. Surgem sempre novos problemas. O realismo socialista morrerá no dia em que deixar de os analisar.

(de uma entrevista de Guy Leclerc em *L'Humanité* 25-6-1955).

de Ernst Thaelmann, louvado pelo partido, considerado como um dos pontos máximos do realismo socialista e modelo da identificação do espectador ao «herói positivo», representa a negação do *Verfremdungseffekt*. Mas a ausência de heróis positivos no teatro épico não é suficiente para empurrar Brecht para a zona suspeita do «realismo crítico». O verdadeiro problema é o de saber se o realismo socialista de que Brecht não deixa de se reclamar, permitirá que os dois sistemas coexistam. As possibilidades oferecidas ao autor modificarão a sua estética no sentido ortodoxo? O público, na sua maioria composto por trabalhadores, será sem dúvida o elemento decisivo. Habituado aos domínios hipnóticos do cinema, conseguirá ele libertar-se da tendência para a identificação? Saberá Brecht tornar-se um adepto para o público? *«É possível, reconhece ele, que para atingir o seu valor máximo, este teatro tenha, mais do que qualquer outro, necessidade de crédito»*. Mas a resposta a estas perguntas está menos no crédito de que precisa, do que na confiança que Brecht tiver em si mesmo. Em qualquer dos casos, é inútil esperar que um simples desacordo estético conduza a uma alteração da evolução ideológica.

Esta evolução responde, com efeito, a uma situação psicológica profundamente enraizada no seu ser. O drama real da sua obra reside no conflito que o dilacera entre o desejo de bondade total, absoluta, e a dureza exigida ao militante marxista. *«É terrível a tentação da bondade»*, canta o coro do *Círculo de giz*. Há algo de infinitamente poético nesta nostalgia da bondade impossível, que transparece como um lamento ao longo de toda a sua obra. «Olho com compaixão as veias dilatadas do rosto — que provam quanto é difícil ser-se perverso» suspira o poeta ante uma máscara chinesa. Pois não se pode nem se deve ser bom, num mundo onde reina a crueldade e a cobardia, onde todo o

gesto de bondade do proletário acaba por se voltar contra ele, nesta época «de regresso à selvajaria e à ferocidade, nesta época de desvario da burguesia», como dizia Gorki no Congresso de 1934. *«Ser bom, é perpetuar o mal»* pois *«no sistema deles, ser-se humano é excepção»*, repete Brecht em *A Excepção e a Regra*. Os personagens passam, o tormento persiste: o Coolie, Johanna e tantos outros, morrerão por terem respondido aos seus impulsos de caridade. Ti Coragem e os seus filhos [13] prejudicam-se de cada vez que têm um gesto bom. Os grandes gestos não foram feitos para o povinho. Quando Ti Coragem abandona a cena solitária e despojada dos seus haveres, parece arrastar atrás de si o peso infinito das suas vãs compaixões. São assim os personagens de Brecht — de serem bons, acabam por ser dignos de dó. Se uma obra como a *Boa Alma de Sé-Tchouan* [14], que faz a apologia dos inconvenientes da bondade, ultrapassa o didactismo austero que era a sua razão de ser, é porque está, apesar de tudo, impregnada de diálogos delicados e risonhos, de poesia simples, de refrãos comoventes e dessa dignidade humana que se encontrava já em *Galileo*.

Não seria o *Verfremdungseffekt* (cujo objectivo confessado era distanciar o personagem do espectador), inconscientemente destinado a salvar Brecht de si próprio, da sua sentimentalidade? Trabalho perdido! O espectador não pode deixar de se emocionar e de se identificar com a mulher do judeu do *Terceiro Reich*, com a *Ti Coragem* ou a *Santa Joana dos matadouros*. Donde virá então esta exigência de bondade total expressa com tanta insistência? Relembremos Baal, esse dionisíaco da amar-

---

[13] *N. T.* — «Ti coragem e os seus Filhos», Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. I.

[14] *N. T.* — Portugália Editora, Teatro de Brecht, vol. I.

gura, é uma vítima à procura do seu paraíso perdido, um amante apaixonado do céu e dos bosques, da água e do vento. Desprezado, o seu refúgio é o aniquilamento: *«Tudo ou nada»*. O desejo secreto do herói é morrer num transe convulsivo, num êxtase muito caracteristicamente alemão de volúpia e de morte. Baal acabará por afogar a amante. Nesta peça, como nos *Hauspostille* [15], sentimos a obcecação do poeta pelas jovens afogadas, por essas Ofélias decompostas e pálidas que flutuam, afogadas pelas algas, ao sabor das águas revoltas.

A necrofilia de Baal, essa crueldade que se despedaça a si mesma, essa exigência de totalidade, são associáveis pela análise, a outras sequelas inconscientes da mesma situação psicológica tipicamente infantil: Baal tem de facto uma atracção irresistível pelo excremento. Chafurda na sua repugnância e saboreia-a. Para ele a Terra é um excremento fabuloso, o de Deus. Alguns poemas de *Hauspostille* não são menos reveladores, como este *Chant d'Orge:* «O seu local preferido sempre foram as retretes... Lugares simplesmente admiráveis — onde quando se é crescido se está sozinho... Lugar privilegiado onde preparas a pança para novos desejos (Lüste)», etc. Este poema faria os encantos dos psicanalistas; do mesmo modo que certas passagens de Baal em que a alternância vincada do amor e do ódio, expressão de um amor recalcado, herança do estado indiferenciado no qual a criança contrariada experimenta um violento sentimento de mal-estar, (o *Unlust* oposto ao *Lüste* do poema) é o sistema típico da nevrose do herói. A crença na omnipotência das ideias (fase marxista), a sexualização da actividade intelectual (fase expressionista), o desprezo absoluto pela mediocridade burguesa, o obcessivo sentido de justiça — sublinhado pelo número das suas peças «judiciárias» —, uma obstinação que atinge os limites do pedantismo, tantos traços dominantes da obra de Brecht reconhecidos como sintomas habituais desta situação psicológica. Nesta situação, a intervenção da Mãe, encarregada de reprimir o filho, está na origem do seu conflito radical com o mundo exterior. Esta hostilidade fundamental à «imago materna» [16], responsável pelo *Unlust* e pela sua amargura, será superada pelo poeta na medida em que ele saberá encontrar uma imagem de substituição, sobre a qual poderá transferir o seu desejo de satisfação impossível, mesmo projectado num futuro longínquo: será a sociedade comunista, que, um dia, saciará esta fome de bondade absoluta e total. Brecht passa então das horríveis contradições de Baal à sátira negativa de *Homem Morto, Homem Posto,* depois ao comprometimento de *Galileo,* e por fim à mensagem positiva do *Círculo de giz.* A amargura, o niilismo, recuarão pouco a pouco perante a reconciliação com o mundo exterior nos quadros da actividade marxista. A substituição foi sem dúvida favorecida por Helen Weigel que, comunista convicta, deve ter incarnado no inconsciente do poeta a imagem que inclui partido, esposa e mãe adoptiva.

O personagem da Mãe está presente em toda a obra de Brecht. A evolução desta literatura «marial» é cheia de ensinamentos. Brecht nunca deixa de cen-

---

[15] *N. T.* — Poemas publicados em 1927; título francês: *Sermons domestiques.*

[16] Brecht tem tiradas que não enganam: *«Minha mãe trouxe-me no ventre — e o frio das florestas — ficará em mim até à morte —» ... «Os meus pais — Puseram-me um colarinho — em volta do pescoço»...* A sua mãe, burguesa protestante, herdara um puritanismo rígido, pois pertencia a essa raça dura e taciturna dos montanheses do Baar, região das mais austeras da Alemanha.

surar as mães responsáveis pela infelicidade dos seus filhos. Votará à desgraça Ti Coragem e a Vendedeira de peixe, que não souberam furtar os filhos aos ossários da guerra. Vingança inconsciente. Mas a «imago» humaniza-se à medida que Brecht supera as suas contradições. É longo o caminho que nos leva desde a Mãe de *Tambores na noite,* contrariando e votando ao fracasso todos os que a rodeiam, à Grushe do *Círculo de giz,* passando por Pelagea Wlassowa, Shen-Té, Anna Fierling e Teresa Carrar. Grushe dá-nos a solução indiscutível: Grushe só é redentora por ter incarnado a mãe adoptiva, imagem reconciliada da segunda mãe, banindo a «imago» primitiva geradora de conflitos insolúveis e proporcionando à criança uma segurança definitiva no amor e no trabalho. Assim, nela e com ela, está marcada a vitória do Partido; e o poeta reconciliado consigo mesmo, livre destes fantasmas, salvo do seu anarquismo psicológico, volta-se para o futuro. Da comparação das duas fases brechtianas, podemos concluir que a ambivalência agressiva varia com o grau de insegurança social e que só o activismo político apresenta ao poeta uma nova ambivalência e uma solução aos elementos de conflito do seu inconsciente, absorvidos nos incidentes da luta colectiva.

É fácil dizer que Brecht não teria sido quem foi, sem o Partido comunista. É mais difícil negar a necessidade interna da sua evolução. A sua lógica estética colocava-o num dilema insolúvel. Foi o moralismo da sua política que lhe permitiu sair dele, humanizando-o. Para Brecht, homem e artista, não existe salvação fora do marxismo. Schiller diz do verdadeiro satírico «que seria um grande poeta se a perversidade moral do seu tempo o não enchesse de amargura». Reconciliado, o satírico Brecht pode superar a sua amargura e libertar os seus poderes poéticos. Não nos enganemos: esses poderes não consistem em desenvolver este ou aquele estilo, mas sim em levar a cabo uma exploração criadora que nos

conduza a formas cénicas tão diferentes do nosso drama do século XX, como este difere da tragédia antiga ou do kabuki.

Poder-se-á duvidar do valor permanente desta literatura de parábola. Para enfrentar o tempo, a fábula moral dispõe apenas de dois recursos: ou a verdade que ela ilustra é em si tão justa e profunda, que a obra passa na prova do tempo, como é o caso, por exemplo, de *Jonathan Wilde* de Fielding; ou então o seu criador anima-a de um tal sopro de vida que a fábula, como *As Viagens de Gulliver,* sobrevive à moralidade que ela servia. O problema está em saber se a obra do poeta satisfaz estas duas condições ou uma delas. Deixemos a *Ti Coragem* ou a *Lúculo* a tarefa de dar a resposta.

MICHEL HABART

(extraído da revista «Théatre Populaire», n.º 11, Janeiro-Fevereiro de 1955).

O QUE É O TEATRO ÉPICO?

Um estudo sobre Brecht

A problemática do teatro de hoje define-se com mais precisão em relação ao palco do que propriamente em relação à peça. A primeira coisa a fazer é enterrar a orquestra, abismo que separa os actores do público como os mortos dos vivos, cujo silêncio fortalece o carácter sublime do espectáculo dramático, cujos acordes aumentam a embriaguez causada pelo espectáculo lírico; esse abismo que de entre todos os elementos do palco é o mais profundamente marcado pela sua origem sagrada, já não tem hoje razão de existir. O palco é ainda elevado, mas já não surge das profundezas insondáveis; é apenas um estrado, um «podium». A nossa situação, é portanto a de nos adaptarmos a esse «podium». Mas em relação a este estado de coisas, como em relação a tantos outros, os esforços para mascarar a realidade precederam as tentativas de a compreender. Continuam a escrever-se tragédias e óperas cujos meios cénicos de há muito experimentados, se limitam a servir um palco caduco. «A falta de consciência reinante entre alguns músicos, escritores e críticos sobre a sua situação, tem graves consequências a que não se dá a devida importância. Pois, julgando-se de posse de um aparelho que na realidade os possui, eles defendem aquilo que já não conseguem controlar: o aparelho cénico já não é, como ainda o

pensam, um meio que favorece os produtores, mas sim um meio que se virou contra eles». Brecht destrói por estas palavras a ilusão segundo a qual a base do teatro seria o texto. O que efectivamente não acontece nem no teatro em geral, nem no seu teatro. Em qualquer dos casos no entanto o texto presta auxílio: no primeiro, alimenta a acção teatral, no segundo contribui para a transformar. Como poderá o texto contribuir para a transformação da acção teatral? Haverá uma escrita teatral para o «podium» (dado que o palco se transformou em «podium») ou, como diz Brecht, um teatro para os editores? Que características deverá ter um texto que se proponha servir o «podium»? O «teatro actual» parecia ter encontrado nas peças de teses políticas a única maneira possível de o servir. Mas quaisquer que fossem as formas de funcionamento desse teatro político no plano social, ele não fez mais do que introduzir as massas proletárias nas mesmas posições que o velho aparelho teatral criara para as massas burguesas. As relações entre cena e público, texto e interpretação, encenador e actores, não se alteram significativamente. O ponto de partida do teatro épico é a modificação dessas relações na sua essência. Para o público do teatro épico, o palco não se apresenta já como as «tábuas que dão sentido ao mundo» (portanto como um local de fascinação) mas sim como um lugar concebido com o fim de expor problemas. Para o palco, o público já não é uma massa de indivíduos hipnotizados, mas uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele deve satisfazer. Para o texto, a representação não significa já virtuosismo da interpretação, mas domínio rigoroso. Para a representação, o texto já não é fundamento mas sim um sistema de coordenadas, no qual se inscreverão como novas aquisições, os resultados obtidos ao longo dos ensaios. Aos actores, o encenador não dá já indicações tendentes a obter um efeito determinado, mas teses que implicam,

por parte daqueles, uma tomada de posição. Para o encenador, o actor não é já um «comediante» cuja função é assumir um determinado papel, mas um trabalhador encarregado de fazer o inventário do papel que desempenha.

Funções transformadas baseiam-se, evidentemente, em elementos também transformados. Uma representação dada recentemente [1] em Berlim da parábola de Brecht *Homem Morto, Homem Posto* permite examinar estes elementos nas melhores condições. Pois, graças à coragem e à inteligência demonstradas pelo Comissário do Governo na execução da sua tarefa, esta peça foi não só uma das peças realizadas com mais precisão, de entre as que tivemos ocasião de ver em Berlim desde há alguns anos, mas também um modelo de teatro épico, o único até hoje. Mais adiante falaremos do que os críticos profissionais entenderam disto. Dissipada a densa atmosfera da estreia, o público teve acesso à representação, independentemente de toda e qualquer crítica profissional. Pois as dificuldades que a compreensão do teatro épico suscita, não são mais que a expressão da sua proximidade com a vida real; entretanto, a teoria envelhece no exílio babilónico de uma prática que não tem nada a ver com a nossa existência; assim, os valores de uma opereta de Kollo [2] podem ser mais facilmente expressos na linguagem tradicional da estética, do que os de uma peça de Brecht. E na medida em que este teatro pode dedicar-se inteiramente à organização do novo palco, possui toda a liberdade face ao texto.

O teatro épico é «gestual». Se simultaneamente ele é ou não poético, no sentido habitual do termo, já é outro problema. O gesto é o material do teatro

---

[1] 1931.

[2] Walter Kollo (1878-1940) escreveu operetas e canções de sabor muito berlinense.

épico; a sua missão é a utilização adequada deste material. Face às declarações e afirmações profundamente enganadoras das pessoas, por um lado, e ao carácter impenetrável das suas acções, por outro, o gesto tem duas vantagens. Primeiro, só em certa medida pode ser imitado, e isto é tanto mais difícil quanto mais banal e habitual ele for. Em segundo lugar, tem, ao contrário das acções e realizações das pessoas, um começo e um fim determináveis. Esta característica de delimitação rigorosa de cada elemento de uma atitude, que no entanto surge como um todo, é um dos fenómenos dialécticos fundamentais do gesto. Daqui resulta uma consequência importante: quanto mais vezes interrompermos uma pessoa, melhor reteremos os gestos que faz. É por isso que a interrupção da acção tem um papel de primeiro plano no teatro épico; é também essa a função formal dos «songs» brechtianos com os seus refrãos brutais e lancinantes. Sem nos adiantarmos sobre o difícil estudo da função do texto no teatro épico, podemos desde já dizer que, em certos casos, a sua principal função consiste em interromper a acção em vez de a ilustrar, ou de a fazer progredir; e não só em interromper a acção de um companheiro, como a do próprio sujeito. O carácter retardador da interrupção e o seu carácter episódico global, fazem do teatro «gestual» um teatro épico.

Este teatro épico, dizia-se, devia representar estados de coisas, de preferência a desenvolver acções. E enquanto todas as palavras de ordem da sua dramaturgia se perdiam sem encontrar eco, esta sobreviveu apesar de tudo até ao mal-entendido, o que é uma razão suficiente para nos interessarmos por ela. Os estados de coisas a que aludia, pareciam não ser mais do que o «milieu» [3] dos teóricos anteriores. Assim compreendida, esta exigência acabava, afinal,

[3] *N. T.* — Em francês no texto alemão.

por retomar o drama naturalista. No entanto, ninguém pode ser ingénuo ao ponto de sustentar uma coisa destas. O palco naturalista, embora sendo um «podium», é totalmente ilusionista; não pode fecundar a sua própria consciência de ser teatro; como qualquer cena dinâmica, deve, para poder realizar-se sem alterar a sua missão, recalcar esta consciência que é a de poder reproduzir o real. Contrariamente, o teatro épico tem uma consciência permanentemente viva e produtiva de que é teatro. Esta consciência permite-lhe manusear os elementos do real, como se organizasse uma experiência, e é no fim desta e não no princípio, que os estados de coisas surgem; estes não são portanto colocados à mão do espectador, mas sim afastados dele. Não é com familiaridade que os reconhece, o que acontecia no teatro naturalista, mas com estranheza, e é assim que os estados de coisas surgem como algo de profundo. Através deste efeito de estranheza, o teatro épico volta a colocar em ponto de honra, de uma forma nua e crua, uma prática socrática. O interesse desperta naquele que se surpreende; apenas nele o interesse reveste a forma original. Assim, o que melhor caracteriza a maneira de pensar de Brecht é a tentativa, feita através do teatro épico, para transformar no imediato esse interesse original num interesse profundo. O teatro épico dirige-se a pessoas interessadas que «não pensam sem razão»; mas esta atitude deve ser totalmente partilhada com as massas. O materialismo dialéctico de Brecht transparece sem equívoco no esforço de interessar as massas pelo teatro de uma forma inteligente e nunca através da «cultura». «Conseguiremos assim muito em breve criar um interesse pelo teatro semelhante ao que existe pelas competições desportivas». O teatro épico não se limita pois a reproduzir *estados de coisas,* pelo contrário, põe-os a nu. A descoberta do estado de coisas realiza-se através da interrupção do curso dos acontecimentos. Eis um exemplo dos mais

primitivos: cena de família. De repente entra um estranho. A mãe estava precisamente a agarrar numa almofada para atirar à cabeça da filha. O pai ia abrir a janela para chamar a polícia. Neste instante o estranho aparece à porta. Em 1900, chamava-se a isto um «tableau» [4]. Quer dizer, no acto da entrada o estranho é colocado face ao estado de coisas; lençóis amarrotados, janela aberta, mobiliário devastado. Existe no entanto uma perspectiva sob a qual as cenas mais habituais da vida burguesa produzem um efeito que não vai além do banal. Claro que quanto maiores forem as proporções dos flagelos provocados pela nossa ordem social (mais nós seremos pessoalmente afectados, assim como a nossa capacidade para nos apercebermos deles) mais deve ser vincada a distância do estranho em relação às pessoas que já se encontravam em cena. As tentativas de Brecht oferecem-nos outro exemplo de estranheza: um pobre «Utis», réplica do «Ninguém» [5] grego (Ulisses), vai procurar o cíclope Polifemo no seu antro. Keuner, assim se chama o estranho, penetra portanto no antro do monstro ciclópico — o «Estado de classes». São os dois astutos, habituados ao sofrimento, muito aguerridos; qualquer deles é experiente e sensato. A resignação prática, que até hoje sempre desconfiou do idealismo utópico, leva Ulisses a não pensar noutra coisa senão no regresso à sua terra, e o tal Keuner, a nunca sair de casa. Gosta das árvores que crescem no pátio quando, para tomar ar, desce da casa que habita no quarto andar das traseiras do prédio. «Se gostas tanto das árvores, porque não vais passear para um bosque?» — perguntam-lhe os amigos. «Não disse já, responde o sr. Keuner, que gosto é das árvores do meu pátio?» Fazer deste

[4] *N. T.* — Em francês no texto alemão.
[5] *N. T. F.* — Nome escolhido por Ulisses para escapar a Polifemo.

pensador, do sr. Keuner, a propósito de quem Brecht disse uma vez que deveriam trazê-lo à força para o palco (tanto ou tão-pouco este o atraía), um personagem digno desse palco, é o projecto, a ambição deste novo teatro. Veremos, não sem surpresa a que ponto distante remonta a sua origem histórica. Com efeito, desde os gregos que a busca do herói não trágico se manteve nos palcos europeus. Apesar de todas as renascenças da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram sempre a distância que os separava da forma autêntica do trágico — a forma grega. Não nos cabe a nós mostrar aqui a forma como esta via está elaborada, na Idade Média por Hroswitha, nos mistérios, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, e a forma como Goethe a baniu no «Segundo Fausto». Devemos no entanto, sublinhar que esta via foi a mais genuinamente alemã, se é que queremos falar de uma via e não de uma azinhaga, de um atalho clandestino através do qual a herança do drama medieval e barroco nos chegou, após a travessia das sublimes e infecundas montanhas do classicismo. Este caminho de almocreves, abandonado e difícil de trilhar, reaparece hoje nas peças de Brecht. O herói não trágico possui o seu quinhão na tradição alemã. O facto da sua existência cénica paradoxal ter de ser resgatada pela nossa própria existência não foi certamente compreendido a tempo pela crítica, mas foi-o no entanto pelos melhores espíritos actuais — pensadores como Georg Lukacs e Franz Roseneweig. Já Platão, escrevia Lukacs há vinte anos, discerniu o carácter não dramático do mais realizado dos homens, do homem experiente e lúcido. E no entanto, nos seus «Diálogos», ele conduziu-o até à boca de cena. Se quisermos considerar o teatro épico como algo de mais dramático do que o diálogo (o que nem sempre acontece), não é por essa razão que ele deixa de ser filosófico.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, ao cinema e à rádio. Ele está ao nível do desenvolvimento da técnica da sua época. Se o cinema se impôs o princípio segundo o qual o público deveria ter constantemente a possibilidade de «se pôr a andar», segundo o qual os dados complicados seriam de evitar, e cada sequência além do seu valor dentro do conjunto, deveria ter também um valor próprio, episódico, se em relação à rádio, o ouvinte pode, em qualquer momento, e conforme lhe apetecer, mudar a emissão ou apagar o aparelho, a adaptação do teatro à técnica é uma necessidade absoluta. Foi esta adaptação à técnica que o teatro épico conquistou para o palco.

Em princípio, para ele não existem retardatários. Esta característica revela simultaneamente que a brecha no teatro considerado como manifestação social é incomparavelmente mais importante do que a causada no teatro considerado como meio de distracção para os serões. Se no «cabaret» a burguesia se mistura com a boémia, se no «music-hall» o abismo que separa a pequena e a grande burguesia desaparece para preencher a noite, no «teatro para fumadores» que Brecht projectou, os «fregueses» são os proletários. Não são estes que ficarão surpreendidos de ver Brecht convidar um dos actores a representar a parte da *Ópera de três vinténs* em que o mendigo faz a escolha da perna de pau, de maneira a que as «pessoas digam lá para elas que hão-de voltar ao teatro exclusivamente para ver aquele número». As projecções de Neher não são propriamente cenários, mas «fundos» para apresentar números como aquele de que falámos. «O fundo» faz parte integrante do «teatro literalizado». Literalizar significa misturar os elementos «formais», elementos «formados», o que dá ao teatro a possibilidade de se ligar a outras instituições e portanto ao próprio livro como instituição que é. «Também na dramaturgia é preciso introduzir a nota explicativa e o hábito de folhear

para comparar». Que significam então os fundos de Neher? [6] Diz-nos Brecht: «Tomam posição relativamente aos acontecimentos; assim em *Mahagonny* o verdadeiro glutão está sentado em frente de um glutão desenhado». Pois bem; mas quem me garante que o glutão representado no palco tem sobre o outro, o desenhado no «fundo», a vantagem de ser verdadeiro? Nada nos impede de considerar que o glutão representado no palco está sentado em frente do verdadeiro, ou, que o glutão desenhado no fundo é mais verdadeiro que o outro, que se move no palco. Só assim poderemos talvez obter a chave do efeito poderoso e especial suscitado pelas passagens assim postas em cena. Muitos dos personagens surgem-nos como mandatários de grandes potências ocultas na sombra, e que de lá agem, como as ideias de Platão propondo modelos para as coisas. As projecções de Neher seriam portanto ideias materialistas, ideias de «estados de coisas» autênticos mas, se as aproximarmos um pouco mais dos acontecimentos, os seus contornos esbatidos revelarão ainda que para se tornarem visíveis, elas se afastaram de uma proximidade demasiado íntima. A «literalização» do teatro através do uso de fórmulas, fundos e títulos, cujo parentesco com as práticas chinesas Brecht tão bem conhecia e que só por si merecia um estudo particular, tem como objectivo «Privar a cena da sua substância sensacional». Seguidamente, Brecht vai ainda mais longe na mesma direcção, perguntando-se se os acontecimentos que o actor épico representa não deveriam ser já conhecidos. «Os factos históricos seriam então os mais apropriados». No entanto, também neste caso seria preciso tomar algumas liberdades com o curso da História; por exemplo, não são as grandes decisões históricas, que afinal per-

---

[6] Gaspar Neher: Decorador colaborador de Brecht.

tencem ao domínio das coisas esperadas, que devem sublinhar-se, mas sim o que na sua trivialidade é incomensurável, particular. «Isto pode ser feito de maneiras totalmente diferentes» — eis a atitude fundamental de quem escreve para o teatro épico. Age perante a intriga como o professor de dança rítmica com o aluno; o que procura em primeiro lugar é tornar-lhe as articulações tão flexíveis quanto possível. Deverá afastar-se tanto do padrão quanto possível. Deverá afastar-se tanto do padrão histórico e psicológico como Strindberg o fez nos seus dramas históricos. Porque Strindberg tentou de uma forma bastante consciente criar um teatro épico, não trágico. Se nas obras extraídas da esfera da existência individual ele apela ainda para toda a esquematização dos mistérios cristãos, nas *Lendas* abre, através da veemência de um pensamento crítico e de uma ironia sem concessões, o caminho para um teatro «gestual». Neste sentido o Calvário *A caminho de Damasco* e a moralidade *Gustavo Adolfo* seriam os pólos da sua obra dramática. Basta debruçarmo-nos sobre este aspecto para reconhecermos a produtiva oposição existente entre Brecht e a chamada «dramaturgia actual», oposição que nas *Peças didácticas* Brecht procura superar. Estas peças são o desvio pela peça de tese. Desvio comparável ao dos dramas de um Toller ou de um Lampel que — dando o primado à ideia — como o pseudo-classicismo alemão, arranjam-lhe sempre com que o espectador deseje um objectivo preciso, e provocam, por assim dizer, uma «procura maior do que a oferta». Ora, contrariamente a estes, em vez de fazer irromper do exterior situações que são as nossas, brecht faz com que elas se critiquem dialecticamente, consegue que os seus diferentes elementos actuem uns contra os outros. O seu «carregador» Galy Gay em *Homem Morto, Homem Posto* não representa mais que «o teatro» das contradições que dilaceram a nossa sociedade. Segundo Brecht, não é talvez demasiado

ousado definir o «homem prudente e lúcido» como o teatro desta dialéctica. De qualquer modo, Galy Gay é um homem prudente e lúcido. É o carregador «que não bebe, fuma pouco, não conhece ímpetos nem vícios». A proposta da viúva que em troca de um favor de Galy Gay o convida a deitar-se com ela, não lhe parece luminosa: «Para falar verdade, preferia comprar um peixe». No entanto, Galy Gay é apresentado como o homem «que não sabe dizer não». E também isto é prudente. Pois assim, Brecht permite que as contradições da existência penetrem no único lugar onde afinal podem ser superadas — no próprio homem. Só «o que está de acordo tem possibilidades de mudar o mundo». Galy Gay o proletário solitário e prudente consente na destruição da sua prudência para se incorporar entre os terríveis guerreiros da armada inglesa. Ao sair de casa para ir comprar um peixe a pedido da mulher, encontra um pelotão do exército das Índias que durante a pilhagem perdeu um dos quatro homens que compunham a secção. Os três restantes precisam urgentemente de um substituto. Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Segue os três soldados sem saber o que querem dele. Depressa adopta a maneira de pensar, as atitudes e os hábitos que um homem deve ter na guerra; essa transformação toma nele proporções tais, que nem sequer reconhecerá a mulher, e finalmente transforma-se num guerreiro temível, no conquistador da fortaleza tibetana de So al Dohowr. Um homem é um homem, um carregador, um mercenário. Não agirá segundo a sua natureza de mercenário, como no passado não agia como carregador. Um homem é um homem; isto não significa fidelidade ao seu próprio ser, mas disponibilidade e abertura para a transformação de si próprio.

Não enuncies o teu nome com tanta precisão; para quê,

se mesmo assim te referes sempre
a outra pessoa?
E para quê gritares tão alto a tua opinião? Esquece-a
Qual era a que tinhas há pouco?
Lembra-te das coisas apenas
enquanto elas duram

O teatro épico equaciona de uma maneira nova o carácter recreativo do teatro; abala o seu valor social retirando-lhe a função que ele assumia no sistema capitalista; ameaça (e este é o seu terceiro aspecto) os críticos, nos seus privilégios, privilégios esses que consistem num saber de especialista que os autoriza a fazer determinadas observações sobre a encenação e a representação. Os critérios utilizados para se fazer o tipo de observações de que falámos, escapam ao controlo da própria crítica. De resto, ela pode perfeitamente fugir à definição desses critérios referindo-se, em abstracto, à «estética do teatro», a certos aspectos a que as pessoas nem sequer dão grande importância. Mas, se a estética do teatro não for relegada para segundo plano, se o seu «forum» for o público e o seu critério a organização de uma massa de espectadores — não o efeito sobre os nervos dos indivíduos —, então esta forma de crítica não tem nenhuma vantagem para a massa dos espectadores, pelo contrário, ela é ultrapassada pelos factos. A partir do momento em que, através da participação em debates, através da tomada de decisões responsáveis que impliquem a adopção de uma posição fundada, a massa começa a diferenciar-se em grupos, a partir do momento em que o público — totalidade falsamente homogénea — se começa a decompor em fracções correspondentes à situação real — os diferentes grupos sociais —, a crítica sofre a dupla infelicidade de ver o seu papel de agente, simultaneamente desmascarado e suprimido. Ao apelar para um «público» indiscriminado (que só existe para o teatro, e o que é mais sintomático, também

para o cinema), transforma-se voluntariamente ou não em advogado daquilo a que os Antigos chamavam a teatrocracia, isto é, numa tentativa de domínio das massas, fundada sobre os reflexos e as sensações e que é o contrário da tomada de posição de um colectivo responsável. Um comportamento assim por parte do público impõe «inovações» que excluem qualquer maneira de pensar que não seja a que é possível em sociedade e, deste modo, opõe-se a qualquer espécie de «renovação». Pois o que assim se ataca são os próprios fundamentos, ou seja, aquela concepção segundo a qual a arte deveria apenas «aflorar» aspectos da vida, relegando para segundo plano uma arte cuja preocupação fosse a abordagem de todos os domínios da experiência vivida, a qual só às classes «inferiores» interessa. E a crítica sentiu bem em que medida esse ataque aos fundamentos era ao mesmo tempo uma contestação dos seus próprios privilégios. Na controvérsia sobre o teatro épico só podemos aceitá-la como parte, não como todo.

Um *autocontrôle* [7] da cena supõe que os actores tenham do público uma ideia essencialmente diferente da que o domador faz dos animais enjaulados; do mesmo modo, supõe a presença em cena de actores para quem o efeito não seja um fim, mas um meio. Quando em Berlim alguém perguntou ao encenador russo Meyerhold qual a diferença que ele encontrava entre os seus actores e os da Europa Ocidental, respondeu: «Existem duas diferenças fundamentais: primeiro sabem pensar; segundo o seu pensamento é materialista e não idealista». Considerar o palco como uma instituição moral só é justificável dentro da perspectiva de um teatro que não só forneça como produza esquemas ideológicos. No teatro épico a preparação do actor reside numa maneira de representar

[7] *N. T.* — Em francês no texto alemão.

que o obriga a compreender; inversamente, aquilo que ele compreendeu determina toda a sua representação não só relativamente ao conteúdo, mas também quanto aos ritmos, pausas e acentuações que utiliza. Não convém no entanto chamar a isto um estilo; vejamos o que dizia o programa de *Homem Morto, Homem Posto:* «No teatro épico o actor tem várias funções; são essas funções que determinam o estilo em que representa». Contudo, esta pluralidade de possíveis é regida por uma dialéctica à qual há que submeter todos os elementos de estilo. «O actor deve simultaneamente ser aquilo que está a representar, e ele próprio. Naturalmente ele representa mostrando-se e mostra-se representando-se. Mas apesar dessas funções coincidirem, não devem sobrepor-se a tal ponto que a oposição (a diferença) entre elas desapareça».

«Representar de maneira a que os gestos possam ser citados», é a mais importante missão do actor; tem de conseguir espaçar os gestos, como um tipógrafo espaça as palavras. «A peça épica é como um edifício no qual existem muitas coisas que têm de ser compreendidas e que por isso deve ser considerada racionalmente; a sua representação tem também de facilitar esse tipo de abordagem». A principal missão de uma encenação épica é a de sublinhar a relação existente entre a acção representada e o significado do acto a representar. O conjunto do programa marxista da educação é determinado pela relação dialéctica entre a atitude do que ensina e a de quem aprende; com o teatro épico, passa-se algo de semelhante, isto é, existe uma confrontação constante entre o acontecimento cénico que é mostrado, e a atitude cénica que mostra. O primeiro mandamento deste teatro é que «o que mostra» quer dizer, o actor «deve ser também mostrado». Esta formulação lembrará talvez a alguns a velha dramaturgia da reflexão de Tieck. Tentar provar a razão pela qual esta comparação é errónea equivaleria a tentar ligar os arcos da teoria

brechtiana uns aos outros por uma escada de caracol. Basta-nos indicar aqui apenas um elemento da resposta: apesar de todas as suas artes reflectivas, o palco romântico nunca conseguiu ter consciência da relação dialéctica essencial, da relação entre a teoria e a prática; contudo iniciou-se nessa via, mas, de forma tão vã como o faz hoje o teatro tradicional.

Se no teatro tradicional o actor enquanto «comediante» se avizinhava da figura do padre, no teatro épico ele coloca-se do lado do filósofo. O gesto demonstra o significado e a possibilidade de aplicações sociais da dialéctica. Experimenta-a sobre a condição humana. As dificuldades com que o encenador se debate ao estudar os papéis são insolúveis sem uma noção concreta do que é o corpo social. A dialéctica, qual o teatro épico visa, não se limita a apresentar sucessões cénicas contínuas no tempo; pelo contrário, começa por aparecer nos elementos «gestuais» que estão na base de toda a sucessão temporal, e a que só impropriamente podemos chamar elementos, visto que eles são ainda mais simples do que esta sucessão. Aquilo que se evidencia de uma maneira flagrante numa situação que pretenda reproduzir comportamentos, acções e palavras, é já iminentemente dialéctico. O «estado de coisas» que o teatro épico põe a nu, é a dialéctica na imobilidade. Pois, como na filosofia de Hegel, em que o curso do tempo não gera a dialéctica, mas é apenas o meio através do qual ela se manifesta, no teatro épico também não é o decurso contraditório das falas ou dos comportamentos que gera a dialéctica, mas sim o gesto. A determinada altura um destes gestos mostra-nos que Galy Gay vai ser executado. Há um gesto que o faz renunciar ao peixe, para dispor do elefante. Tais descobertas satisfarão o interesse do público que frequenta o teatro épico, e é graças a elas que ele voltará espontaneamente. Relativamente à distinção entre este teatro, que se quer mais sério, e o teatro recreativo habitual, diz o autor com razão: «Ao qua-

lificarmos este teatro de «empreendimento estritamente culinário» [8], podemos talvez dar a impressão de sermos contra qualquer espécie de divertimento, de não podermos conceber o acto de aprender senão como algo de muito aborrecido. Com efeito para combatermos um inimigo enfraquecemos muitas vezes a nossa posição e, sacrificando-nos à eficácia imediata da intransigência, diminuímos a nossa causa, tirando-lhe todo o valor. Transformada assim em simples forma de combate, a posição que assumimos pode levar-nos à vitória, mas nunca à substituição da causa vencida. Efectivamente, o processo de compreensão de que falámos é por si só um processo extraordinário. O facto de o homem poder em certa medida ser compreendido, provoca em nós um sentimento de vitória; e o facto de ele não poder ser nem definitivamente nem completamente compreendido, sendo simultaneamente um ser inesgotável que contém e esconde em si possibilidades imensas, (o que garante a sua capacidade de evolução) é também uma descoberta extraordinária. Que possa ser transformada pelo meio em que vive, que inversamente possa transformar o meio — que tenha domínio sobre ele — tudo isto provoca sentimentos de alegria; o que já não acontece quando se considera o homem como algo de mecânico, de utilizável, como um ser de pés e mãos atados, o que, devido a determinadas condições sociais, ainda hoje acontece. A surpresa que é preciso introduzir na fórmula aristotélica do efeito da tragédia tem de ser aqui considerada como uma capacidade, e pode ser compreendida».

O momento em que a água se espalha pelo mar real da vida, o instante em que o seu curso se imobiliza, torna-se perceptível pelo refluxo: este refluxo é

[8] *N. T.* — *Escritos sobre teatro* (B. Brecht), Ed., Portugália Editora, Lisboa.

a surpresa. O seu verdadeiro objecto é a dialéctica na imobilidade; o rochedo do alto do qual o olhar mergulha no mar das coisas, rochedo a propósito do qual na cidade de Jehoo, «sempre tão cheia de gente e onde ninguém habita», se canta uma canção que começa assim:

Não retenhas a onda que se quebra a teus pés
enquanto os deixares na água
outras ondas virão quebrar-se junto deles.

Mas quando o mar das coisas se quebra contra o rochedo, deixa de haver diferença entre a vida de um homem e uma palavra. No teatro épico, um e outra são a crista da onda. A palavra faz brotar o destino do curso do tempo, como o refluxo faz cintilar a água, um instante imóvel no vazio, para em seguida o fazer recolher, mas já noutra posição.

WALTER BENJAMIM

(Extraído de *Essais sur Bertolt Brecht.*)

O TEATRO ÉPICO DE BRECHT COMO CRÍTICA DA VIDA QUOTIDIANA

O grande homem de teatro que acaba de desaparecer, Brecht, tentou renovar o realismo propondo uma fórmula revolucionária: o teatro «épico».

Esta fórmula não deixou, no entanto, de suscitar mal-entendidos. Num país de cultura tradicionalmente dita «humanista», «teatro épico» sugere o desenrolar de cenas majestosas de acção nobre e violenta, em que os protagonistas se batem pela coroa, pela continuação da sua dinastia ou por amores.

Ora, para Brecht, o teatro épico era fundamentalmente uma acção teatral (e uma poesia) expressamente e voluntariamente aproximada da vida quotidiana. Quando quis explicar o sentido da palavra «épico», tomou como exemplo um acidente na rua, com as discussões das testemunhas, e o carácter parcial do que diziam, o que implica a emissão de juízos (tomada de posição ou de partido), visando levar o auditor a tomar também uma posição. *«O teatro deve aprender na escola da rua».*

A grande peça de Brecht sobre Galileu, herói do conhecimento, começa por uma «desheroização»:

GALILEU lava-se abundantemente — *pousa o leite sobre a mesa...*

Para compreendermos isto melhor, consideremos o que todos os dias se passa à nossa volta, em nós próprios. Vivemos familiarmente com pessoas da

nossa família, do nosso meio, da nossa classe. A constante impressão de *familiaridade* leva-nos a crer que as conhecemos; que têm para nós contornos definidos e que esses contornos estão igualmente bem definidos para elas próprias. Definimo-las (Pedro é isto, Paulo é aquilo) e julgamo-las. Podemos identificar-nos com elas, ou excluí-las do nosso mundo. Ora o que é familiar, não é pela mesma razão conhecido. «Was ist bekannt ist nicht erkannt», disse Hegel numa fórmula condensada que poderia servir de epígrafe à *Crítica da vida quotidiana.* O familiar, a familiaridade envolvem os seres humanos e, colocando sobre eles a máscara do conhecido, furtam-nos ao conhecimento. Máscara que é apenas máscara. No entanto a familiaridade (a minha com os outros, a dos outros comigo) não tem nada de ilusório. É real, e pertence à realidade. As máscaras colam-se ao rosto, à pele; a pele, a carne, tornam-se máscaras. Os nossos familiares e nós próprios *são* aquilo que conhecemos. Desempenham o papel que eu lhes atribuo, e que eles se atribuem. Também eu desempenho para eles (e não apenas perante os seus olhos) o papel de amigo, de marido, de amante, de pai, que me atribuem e que me atribuo a mim próprio. Sem esse papel a desempenhar, portanto, sem familiaridade, como seria possível introduzir na vida o elemento de cultura ou o elemento ético susceptível de moldar e humanizar o emocional ou o passional? A existência do primeiro implica a da segunda. O papel não é um papel. É a própria vida social à qual é inerente. O factício é simultaneamente o essencial mais precioso, o humano. O mais irrisório, o mais necessário. O artificial distingue-se por vezes mal do natural, isto é, da ingenuidade (é necessário distinguir o carácter ingénuo do natural, produto de uma cultura elevada).

O criado de café não faz de criado de café. É-o e, ao mesmo tempo, não o é. Não vende o seu tempo (de trabalho e de vida) pelo desempenho do papel

de criado de café. Quando diante dos clientes faz de criado de café, (de «virtuoso» capaz de transportar na palma da mão uma bandeja cheia como um ovo, etc....) deixa precisamente de ser o criado de café; supera-se representando-se. É extremamente provável, por outro lado, que o operário não possa assumir o papel de operário, nem superar-se representando-se. Ele é inteiramente «aquilo» e, simultaneamente, é inteiramente outro, e outras coisas: chefe de família, indivíduo sedento de gozar a vida, ou militante revolucionário. Nele e por ele, contradições e alienações elevam-se ao máximo: ao pior e ao melhor. Com as formas de troca e a divisão do trabalho reinantes na nossa sociedade, não há relações sociais — relações com os outros — que não encerrem uma certa alienação. E cada indivíduo só existe socialmente pela e na sua alienação, como não existe para si próprio senão na e pela sua privação (a sua consciência privada) [1].

Rasgar as máscaras e os papéis desempenhados, seria demasiado simples; gritar *«todo o rosto se reduz a uma máscara»* é a solução da ironia cínica, ou do desenhador humorístico. Solução sem consequências, porque as máscaras são e não são, e porque é assim que, duplamente, *elas* escapam à ironia. No entanto, a possibilidade da ironia mostra imediatamente a impossibilidade de uma verdadeira identificação com «seres» que não são idênticos a si pró-

---

[1] O capítulo «Avoir faire et être» de *L'Être et le Néant,* de Jean-Paul Sartre, constitui uma crítica indirecta da vida quotidiana de modo especulativo e destinada a resolver o problema em questão, sobretudo na página 578. «Não há nada na consciência que não seja consciência de ser... Tudo o que me surge é fruto de uma escolha». Esta maneira de colocar o problema escamoteia nos seus fundamentos a alienação concreta. Cf. pp. 608-609 as dificuldades que Sartre encontra, quando pretende mostrar que a alienação não é (apesar de tudo...) consentida como tal.

prios. Ora a familiaridade baseia-se na identificação aparente, na crença na identificação: numa credulidade prática. A ironia dissolve esta crença; sem nos colocar necessariamente *a certa distância* das pessoas com quem vivemos, ela permite-nos já apreciar a distância entre elas e elas próprias, entre elas e nós. A ironia necessária, arma ética e esteticamente poderosa, não é suficiente. É um momento cujo papel, na crítica que cada um mais ou menos faz da sua própria vida quotidiana, não se pode menosprezar. Existe em Brecht — poesia ou teatro — uma ironia constante, constantemente subjacente, mas sempre superada no sentido de uma seriedade profunda.

Uma impressão intensa, rara ou frequente na vida conforme as pessoas, e que muitas vezes nos aparece na literatura romanesca, traduz-se mais ou menos assim: «Apercebeu-se de repente que a mulher, com quem havia mais de dez anos partilhava o leito, era para ele uma estranha... Estupefacta, Germaine olhou para Roger; era como se o tivesse visto pela primeira vez...».

É preciso que no teatro o espectador sinta esta surpresa com certa durabilidade. E que a distância dos personagens entre eles e em relação a eles próprios seja determinada pela do espectador ao palco e aos actores. É preciso mantê-los a uma certa distância. Isto para Brecht é apenas um problema técnico. O essencial é que as pessoas com quem vivemos no século XX não têm nada a ver com os personagens clássicos, precisamente porque desempenham na vida um papel.

No teatro clássico, graças a uma contradição magnificamente bem resolvida, os *personagens* não são *personagens*. São inteiramente sinceros, autenticamente sinceros, mesmo na simulação. Não representam, e é por isso que o actor pode representá-los integralmente. O espectador pode identificar-se com «seres» de «caracteres» bem definidos. No entanto, à nossa volta, na vida real, os personagens são verda-

deiros personagens; um teatro que se proponha representá-los (isto é, apresentar claramente e a uma certa distância o que na vida é obscuro) deve superar o conceito clássico de *personagem*. Estamos perante seres de quem não podemos dizer, nem o que são, nem o que não são; de quem não podemos dizer que são — e apenas parecem — o que são, nem que são ou parecem o que não são. Não se definem e no entanto, terrivelmente, eles são. A presença-ausência não se situa no plano da imagem e do imaginário, mas sim no plano da vida. E é precisamente por isso que a consciência do «familiar» se transforma em consciência do «estranho». Quando conhecemos suficientemente alguém, dizemos: «É um tipo bestial... é uma rapariga fixe». Cada «tipo», neste caso, cada indivíduo (o contrário de típico), é um tipo bestial [2]. Acerca de qualquer pessoa se pode desenrolar uma conversa deste género: — «Estás a exagerar. Garanto-te que ele não é tão complicado como o pintas. — Dizes isso porque não o conheces bem. Posso afiançar-te que ele é muito simpático. — Para quem? Para os amigos. Para o seu clã... mas para mim... — Aquela sempre me saiu uma parva. — Acho que estás a ser demasiado severo...» etc.

Chegamos assim ao pirandellismo cuja permanência em voga mostra o seu significado profundo. Piran-

---

[2] O «eu» de contornos bem definidos (em aparência) é um facto histórico. Aparece no século XVIII (embora anteriormente já tivessem surgido alguns germens e indícios dessa definição). Na contradição interna da vida burguesa em que, ao mesmo tempo que as relações se multiplicam, o indivíduo se isola, o eu tem um fundamento prático. Acompanha ideologias e atitudes éticas. A impressão de contornos definidos resulta da influência das atitudes e das ideologias sobre o vivido. No entanto, para além destes contornos subsiste (e isto confessado pelos próprios interessados) uma zona de obscuridade pouco a pouco explorada.

dello inaugurou um teatro quase perfeitamente *estático*, e que tem vindo a aperfeiçoar-se até hoje [3].

Tudo o que se passa nesse género de teatro são apenas opiniões, jogos de luz, perspectivas sobre um acontecimento passado, ou ausente, ou desconhecido. O pirandellismo exprimiu teatralmente a relatividade dos personagens e dos julgamentos — a relatividade absoluta — importante descoberta dos «tempos modernos» na sociedade burguesa. É feito de opiniões, perspectivas, máscaras, papéis desempenhados. A verdade cobre-se de véus; só pode ser definida pela sucessão interminável das opiniões.

Contudo, há algo na vida que vai além do pirandellismo, que lhe escapa: o acto, o acontecimento, a decisão, o desenlace e a necessidade de um desenlace. O acto e o julgamento do acto, considerados como catalizadores de decisões. Mesmo ao jogo ou sobretudo ao jogo, é preciso ter poder de decisão. Jogar é transformar em decisão a opinião do que joga na ausência de informações suficientes sobre o jogo dos adversários, é um desafio à sorte e aos determinismos. É altura de lançar a carta ou a jogada. E depressa. É preciso decidir. Ninguém dispõe de um tempo infinito para pôr as cartas na mesa, nem para reflectir sobre o jogo dos parceiros. E mesmo assim que dispusesse, alcançaria a informação total? Esgotaria o acaso e as determinações? Atingiria a unidade do acaso e das determinações? Quando não jogamos (isto é, quando vivemos pacatamente e sem riscos) também nos decidimos na ausência de informações suficientes, desafiando acaso e determinismos; portanto, jogamos no mais profundo sentido da palavra.

---

[3] Cf. *A porta fechada* (Jean-Paul Sartre *N. T.)*, ou *À espera de Godot* (Beckett *N. T.)*, ou as peças de Ionesco, de Adamov, etc.

Aproximamo-nos, atingimos talvez aqui o que Brecht compreendeu profundamente. Nunca sabemos bem de onde surgem os actos, as decisões, os acontecimentos [4]. Mas, os resultados surgem; brutalmente, eles *são*. O «fundo» dos homens, das mulheres escapa-nos; talvez ele seja apenas uma bruma inalcansável e não uma substância profunda (um «Grund», uma natureza, um inconsciente próprio do indivíduo ou do grupo); talvez seja apenas um mito. Os homens, as mulheres escapam-nos. Mas após uma situação confusa, a batalha está ganha ou perdida. Porém, ali na nossa frente, há uma criança doente ou um morto. Há um casamento, um lar para se fazer ou para se destruir, um alojamento para encontrar. Há um sofrimento a suportar ou a evitar, um caminho, etc.) [5]. À incerteza não falta nem encanto, nem interesse; mas ela não pode durar muito. Conserva a ambiguidade, mantém os possíveis no estado de possibilidades, permite viver os prazeres no que Valéry chamava o lupanar das possibilidades; pode até oscilar entre o cómico e o dramático, mas é preciso escolher. Pesamos os prós e os contras, sem que o nosso balanço valha como definitivo. As decisões amadurecem mas nunca se desprendem por si sós, como os frutos caem das árvores; é sempre preciso cortar-lhes o pé e até mesmo escolher o momento de

---

[4] Por vezes mesmo no plano político onde no entanto, a parte de jogo é em princípio reduzida ao mínimo. Mesmo no plano estratégico, onde o fim a atingir é sempre o de levar a decisão para a frente.

[5] Os especialistas reconhecerão aqui as análises baseadas na lógica operacional (considerada *também* como um reflexo da vida quotidiana), e na teoria da decisão. Esta teoria torna racional um aspecto do que parece ser do domínio do irracional (da vontade pura, etc.).

escolher... [6]. Daí um elemento, sempre novo e renovado pelo conhecimento, do carácter infinitamente complexo, profundo e contraditório da vida.

Em termos mais claros, ou mais abstractos, a *ambiguidade* é uma categoria da vida quotidiana e talvez uma categoria essencial. Não esgota a sua realidade; o acto, o acontecimento, o resultado, surgem bruscamente da ambiguidade das consciências e das situações. Têm contornos rigorosos. Possuem uma objectividade forte e profunda, que dissipa continuamente a bruma luminosa da ambiguidade, para de novo permitir que ela se restabeleça.

Os filósofos e psicólogos obscureceram a questão atribuindo este «estar-presente» do resultado, umas vezes à consciência, outras ao ser, nunca ao acto e à decisão; e a ambiguidade, à existência filosoficamente definida, não à quotidianeidade como tal.

O sentimento ou o desejo nunca escolhe. Ele queria escolher, ele queria não escolher e possuir ao mesmo tempo — o que é incompatível — várias profissões, várias possibilidades, vários futuros, vários amores. A prática, quer dizer, a exigência do acto e da decisão, impõe uma escolha. Mas escolher é *julgar*. Não conhecemos os actos humanos que nos envolvem; escapam-nos e nós escapamos-lhes. Porém, é preciso *julgar*. Até mesmo antes ou depois do momento épico da decisão e do acto é sempre preciso julgar. No meio das flutuações, esta é a única atitude

---

[6] A acção fundada sobre o conhecimento transforma a necessidade em liberdade, de acordo. Mas o conhecimento — mesmo o conhecimento de uma «essência» — nunca é senão aproximativo. Sendo assim, por que é que a decisão encerra sempre um elemento de risco e de absoluto, de jogo ou de aposta? Ou de arte? Para os clássicos marxistas a política torna-se ciência, mas a insurreição continua a pertencer ao campo da arte. (Cf. sobretudo Lenine e o seu comentário sobre Marx, *Conselhos de um ausente*, Obras Escolhidas, II pág. 150).

firme, a única exigência constante, o eixo da vida. A quotidianeidade possui estes múltiplos aspectos: flutuações sob máscaras estáveis e aparências de estabilidade, exigência do julgamento e da decisão. Ora, não há nada mais difícil nem mais perigoso do que julgar. «Não julgarás». Desde a origem da vida social que a função do juiz obceca os homens; os poderosos disputam-na. O Juiz pronuncia-se, decide irrevogavelmente, em primeira ou em última instância. Ele deve incarnar a justiça, ou a Lei, ou a força da Verdade. Deus é dado como o juiz supremo, e o mito do julgamento final é uma grande imagem, a mais impressionante e a mais elaborada da religião. As massas humanas vivem nessa grande esperança: a espera do Juiz. Qualquer indivíduo corre um risco nos inúmeros pequenos julgamentos que a vida exige. Errar sobre o próximo é algo de tão habitual que a prudência e a experiência aconselham a não julgar; condenam os julgamentos precipitados, denunciam, e com razão, aquilo que é preconceito. Segue-se que podemos mais facilmente julgar uma sociedade inteira do que homens. Todo o capitalista é um homem; nele até certo ponto, o homem e o capitalista estão em luta. O caso limite — o capitalista que incarna totalmente o dinheiro e o capital — é raro. Geralmente, duas ou várias almas contraditórias habitam o capitalista (como Marx sublinhou, fundamentalmente a necessidade de viver e a necessidade de acumular, dilaceram-no). É portanto simultaneamente mais fácil e mais justo condenar uma sociedade do que um só homem.

Brecht discerniu magnificamente o conteúdo épico da vida quotidiana: a duração do acto e do acontecimento, a exigência do julgamento. Acrescentou-lhe uma arguta consciência da alienação na mesma vida quotidiana. Para ver bem as pessoas precisamos de nos pôr a certa distância delas; como em relação aos objectos que observamos. Então a sua múltipla estranheza é-nos revelada: não só a nós, mas também

nelas e em relação a elas próprias. Esta estranheza contém a sua verdade, a verdade da sua alienação. Nesse momento a consciência da alienação — a consciência estranha da estranheza — liberta-nos ou começa a libertar-nos da alienação. Ela é verdadeira. Na hora da verdade, somos tomados por um desenraizamento que determina a nossa posição face aos outros e face a nós próprios. O olhar *estranho* — exterior e a certa distância — é o olhar *verdadeiro.* E este olhar estranho e desconhecido, este olhar desenraizado e que vê claro, é o olhar dos ingénuos, das crianças, dos camponeses, das mulheres do povo, das pessoas simples. Ao olhar, elas têm medo. É que esta múltipla alienação não tem nada de brincadeira. Vivemos num mundo em que o melhor se transforma no pior; onde não há nada de mais perigoso que o herói e o grande homem; onde cada coisa — e também a liberdade que, no entanto, não é uma coisa — e também a revolta, se transforma no seu contrário.

Brecht ia buscar exemplos tirados da vida quotidiana. O seu «Verfremdungseffekt» torna-se célebre, mas alguns técnicos da encenação tendem a transformá-lo num processo teatral; obtém-se determinado efeito utilizando determinados jogos de luz e de sombras, uma música de cena totalmente contraditória em relação ao espectáculo real. Ao mostrar a singularidade do quotidiano, isto é, a contradição interna do familiar que contém simultaneamente o banal e o extraordinário, Brecht protestava já contra esta interpretação tecnocrática. Um camião acaba de atropelar um transeunte. Chega a polícia, forma-se um ajuntamento, as pessoas discutem. Tentam reconstituir o acidente, não conseguem. As testemunhas não chegam a acordo. O condutor procura desculpar-se, e atirar as culpas para cima da vítima. O facto, o acontecimento, o resultado está ali, na sua brutalidade sangrenta. Cada um julga ou tenta julgar, cada um toma partido e decide.

Também o historiador — que mais tarde ou mais cedo tem de julgar — procede à crítica das testemunhas.

O teatro épico de Brecht recusa a transparência clássica (aliás enganadora, e que em princípio se estende até aos conflitos e aos problemas expostos, até à sucessão lógica dos actos e dos acontecimentos). Parte de um «lugar comum», mas é na vida quotidiana que encontra o contrário do «Koinon» clássico. Parte do desacordo, da divergência, da distorsão. A peça — ou a cena — apresentam um problema completo, não resolvido previamente, portanto irritante, incomodativo. Brecht começa por colocar o espectador perante um acto ou um acontecimento (a querela dos kolkosianos no *Círculo de giz caucasiano,* por exemplo). Deixa-o numa exterioridade perturbante (para ele, espectador). A narração cénica, em vez de o levar a participar numa acção, ou a identificar-se com «personagens», liberta-o; *«acorda a sua actividade, obriga-o a tomar decisões, comunica-lhe conhecimento... através de argumentos»* (Brecht). Obrigado a julgar, intimado a pronunciar-se, o espectador hesita. E é assim que a acção se transfere para ele. Sem que claramente o saiba (apesar de tudo se passar na sua frente, à luz crua dos projectores), o espectador torna-se consciência viva das contradições do real.

Por outro lado, será exacto dizer que este teatro exclui a emoção? Exclui a emoção de carácter mágico, a que permite ou supõe a participação e a identificação. O teatro de Brecht visa talvez provocar novas formas de emoção e imagens libertas precisamente do que pode ainda haver de mágico na imaginação [7]. Se assim não fosse, se o teatro de Brecht

[7] Edgar Morin no seu livro «Le cinéma ou l'homme imaginaire» (Ed. Minuit 1956), partindo de um estudo sobre os maus filmes (considerados — da mesma maneira que os «bons» — factos sociológicos) chega à conclusão do carácter mágico da emoção estética.

se limitasse apenas a suscitar estados intelectuais, teria aí as suas limitações, muito fortes limitações [8]. E isto é algo de muito novo. Brecht esclarece as contradições da vida quotidiana para nos separar dela. Pois a magia tem um papel importantíssimo na vida quotidiana; tanto nas identificações e participações emocionais com os «outros», como através de centenas de pequenos ritos e gestos adoptados por cada um, cada família, cada grupo. Mas, na vida prática como na ideologia, esta magia traduz apenas as ilusões dos homens sobre eles próprios e as suas impotências. E a vida quotidiana define-se contraditoriamente: ilusão e verdade, poder e impotência, intercepção do sector que o homem domina e do sector que o homem não domina.

No teatro de Brecht os protagonistas estão no palco em plena luz, mas a claridade dos projectores e a nudez do espaço cénico isolam-nos, num afastamento propositado. O espectador não pode portanto identificar-se nem com o movimento dramático, nem com este ou aquele «herói» ou «personagem». É mesmo conveniente que o protagonista se mostre — pelo menos momentaneamente — antipático, provocador; assim as distâncias acentuam-se. O espectador mede os prós e os contras; espera que o espectáculo lhe traga argumentos, mas isto é feito de forma a retardar o juízo crítico, a suscitá-lo sem o impor. Estabelece-se um diálogo entre espectador e espectáculo (não ousamos dizer e autor), diálogo esse que comporta uma tensão crescente, aliviada pelos intermédios musicais (os «songs»). O espectador não pode tomar fôlego. Não tem esse direito. Deve tomar partido. A peça não difere fundamentalmente da reunião política, pública e contraditória: de um «meeting». O paradoxo está em que Brecht — que nunca foi um homem político, que nunca foi membro do partido comunista, que teve dificuldades com as autoridades da Alemanha Oriental — dá o modelo de uma arte política fundada sobre a tomada de posição ou de partido. Verdadeiramente fundada sobre a tomada de posição; levando o público a tomá-la, sem a apresentar como um facto consumado, sem a explicar ou impor dogmaticamente. Daí decorrem vários mal-entendidos, cujas facetas foram tão penosas como ridículas.

[8] Como Geneviève Serreau muito bem fez notar no seu livro «Brecht» (Ed. L'Arche col. Les Grands dramaturges, 1955) pp. 44, 82, etc.

Longe de empreender a purificação das paixões e das emoções — excepto nas suas origens, ao libertá-las da magia — a narração cénica brechtiana atiça-as. Condensa pois um devir análogo ao da prática: exploração das virtualidades, passagem do possível ao acto, decisão. O desfecho é o julgamento crítico, a tomada de posição ou de partido. A peça tem portanto, como objectivo, algo de desconhecido, de estranho: um acontecimento no sentido histórico, um homem social, mais do que um «enredo» ou uma «situação» dada ou determinável através da relação entre os personagens. A acção pode portanto, sem que nisso haja inconveniente, desmembrar-se em momentos distintos, em «cenas» relativamente independentes. Perde o carácter clássico de unidade e de movimento contínuo, em que o golpe de teatro não quebra a unidade, como um acordo de tímbalos não quebra o desenrolar de uma sinfonia. O conflito interno não se resolve no instante supremo do desfecho ou da morte. A acção passa-se mais no espectáculo, do que na cena material.

Resumindo: O teatro clássico transcendia a vida quotidiana: através da utilização de heróis, de situações, da lógica formal das unidades. Purificava-a; representava-a decantando-a das impurezas, conferindo-lhe contornos nobres e majestosos. Projectava-a segundo uma perspectiva contínua e limitada. Criticava-a de fora, segundo normas metafísicas ou reli-

giosas (que historicamente se reduzem aos valores das classes dominantes). Impunha a identificação do espectador ao Herói, à sua vontade, aos seus conflitos, à sua luta (o que envolvia uma adesão às normas e valores admitidos). A arte clássica sancionava e consagrava assim um aspecto da vida quotidiana, um aspecto negativo: a magia das participações e dos ritos.

O teatro épico de Brecht atinge o nível da vida quotidiana, isto é, o nível das massas (não só das massas de indivíduos, mas das massas de instantes ou de momentos, de acontecimentos ou de actos). Surge assim como a revolução democrática na arte teatral. Corta com o teatro de ilusões, como com o teatro de imitação da vida (naturalista). Não purifica a quotidianeidade; no entanto, elucida as suas contradições. À sua maneira, decanta-a. Rejeita a sua parte de fraqueza: a parte mágica.

Serão estas ambições de Brecht justificáveis? Terá conseguido alcançar o seu fim?

Objecções não faltam. Em primeiro lugar, o seu teatro que se pretendia sensível, directo, portanto popular, parece comportar uma parte excessiva de intelectualidade. Em país algum — nem mesmo na Alemanha — conseguiu tornar-se um teatro verdadeiramente popular; o espectador oscila entre o julgamento distanciado — estado intelectual que supõe uma grande cultura — e a imersão na imagem proposta. Esta é talvez a dialéctica do «Verfremdungseffekt». O espectador deveria *desalienar-se* na e pela consciência da alienação. Só deveria sentir-se distanciado, para melhor voltar a si, e tomar consciência do real e das contradições do real. Infelizmente, esta «distanciação» no espectador arrisca-se a assumir uma forma inquietante, pior que a identificação clássica: a fascinação. Os partidários franceses do teatro de Brecht referem-se sempre, quer para os aproximar, quer para os opor, ao teatro da crueldade segundo Antonin Artaud. A violência do efeito, das

iluminações, das imagens, acrescenta-se à impossibilidade de o espectador repousar a sua inteligência e de resolver momentaneamente a sua tensão interior através da identificação ao herói ou da fuga para um estado de semi-sonho. Numa vertigem mental do espectador tomado pela imagem a unidade arrisca-se a restabelecer-se; pois a tensão implica tempos de pausa; a espera exige alívios, pelo menos momentâneos. À falta de os obter na plenitude «clássica», arrisca-se a encontrá-los numa espécie de êxtase sangrento. A estranheza generalizada comporta portanto um perigo (que Brecht evitou, mas não, necessariamente, os seus intérpretes e comentadores). Uma arte baseada na alienação deve lutar contra ela; caso contrário, limita-se a aceitá-la. Significativamente, alguns comentadores franceses traduzem, «Verfremdunseffekt» por «efeito de alienação» [9]. Seria um novo paradoxo, e bem estranho, o de esta nova arte consagrar a alienação conferindo-lhe o brilho da violência! Na «Morte de Danton» [10], o trágico e a fascinação fundem-se na monotonia da vida quotidiana: DANTON — *É o tempo que nos perde. É terrivelmente aborrecido enfiarmos primeiro a camisa, depois as calças, e arrastarmo-nos para a cama à noite, e de manhã arrastarmo-nos para fora da cama, e andar sempre com um pé à frente do outro. Não há a mais pequena esperança de que alguma vez isto mude.*

A última palavra da lucidez seria assim a crítica da vida pela morte.

Acrescentemos que o espectador não pode, de facto, transformar-se em historiador do acontecimento (acto ou decisão), pois a atitude do historiador define-se no plano do conhecimento, não no

---

[9] Cf. — «Introduction aux poèmes de Brecht» por René Wintzen, Edições Pierre Seghers, 1954, p. 139.

[10] *N. T.* — Georg Büchner. «A Morte de Danton», tradução portuguesa *in* Editorial Início, Lisboa.

plano da arte. Além disso, — na vida — julgar é algo de diferente de assumir a atitude do Juiz. A atitude do Juiz exclui o choque, a surpresa, o espanto, a espera. O Juiz profissional pronuncia-se sobre elementos muito concretos, aplica uma lei, toma os factos por consumados. Impassível por definição, imparcial por princípio, decide sem tomar partido. É o seu dever. E se agir de modo diferente é porque cai nas contradições da Lei, da Justiça, da verdade. Passaríamos então ao processo do Juiz.

Assim se determinam, em relação a uma arte que mergulha na vida quotidiana, as funções da crítica da vida quotidiana. O criador em arte procura, segue um determinado caminho, indica-o. O filósofo tem também uma palavra a dizer: indica os riscos e os perigos. E esse caminho (orientação linear, sem desvios nem sinuosidades) é geralmente impraticável.

HENRI LEFEBVRE

(Extraído *de la Critique de la Vie quotidienne,* vol. I, ed. L'Arche.)

PISCATOR FALA-NOS DE TEATRO

(Entrevista concedida por ocasião da apresentação em Paris da sua montagem de *Guerra e Paz,* do Tolstoi).

— Creio que a renovação do teatro depende tanto da cena como do público, disse-nos *Piscator logo de início.*

Não podemos considerar a arte apenas como uma distracção, é também um laboratório do comportamento do homem e da sua educação moral (aliás Diderot e Schiller pensaram-no antes de mim). É preciso considerá-lo em função da construção da sociedade, e da sua transformação numa verdadeira sociedade humana.

O teatro político na sua necessidade histórica, nasceu desta concepção.

Quanto a mim, não faço encenações apenas para mostrar a minha arte, mas para fazer compreender aos espectadores (por conseguinte, ao povo) que a sua vida privada e as suas acções individuais são determinadas pelo mundo que os cerca.

É portanto partidário de um teatro de explicação, de um teatro didáctico. Como é que traduziu essa preocupação nas suas pesquisas técnicas? Estamos a pensar na sua Globus-Bühne[1] *que foi a sua grande inovação formal nos anos vinte.*

[1] Com a *Globus-Segment-Bühne* o palco é substituído por uma esfera enorme que se abre inteira ou parcialmente *por segmentos* apresentando, ao mesmo tempo, um ou vários

Gostaria de fazer algo mais que *make believe theatre* ou, como Reinhardt, teatro mágico; gostaria de fazer um teatro que permitisse a reconstituição épica da vida real. Éramos uns poucos, acabados de chegar da guerra; alguns doentes ou inválidos, outros tinham ainda as feridas, e queríamos criar algo de novo. Combatíamos no teatro o «misterioso», o «secreto», a «magia». Queríamos fazer sentir aos espectadores que estavam no teatro, que não tinham vindo ali para viver uma vida imaginária, mas uma vida mais ampla, fragmento da vida real, fragmento multiforme, feito de inúmeros acontecimentos que dizem respeito a todos os homens.

Esta é a razão da *Globus-Segment-Bühne* que me permitia mostrar, por exemplo, a guerra mundial na sua relação interior e exterior ao homem, e ao mesmo tempo, o seu efeito político e económico na sociedade. Assim, o desenrolar dos acontecimentos significativos na vida surgia em primeiro plano, e as historietas pessoais, sexuais, anedóticas, que aliás são geralmente a razão pela qual as pessoas vão ao teatro, representavam-se dos lados, nos *segmentos.*

A história da criação do mundo é a história das revoluções e das guerras passadas. Foi por essa razão que pretendi fazer um teatro épico que fizesse compreender isto aos espectadores, o que, sob a ameaça hitleriana, era particularmente importante.

No que respeita à *Guerra e Paz,* é uma obra que, no mundo em que vivemos, onde se fala muito mais de guerra que de paz, se tornou absolutamente necessária.

---

espectáculos. Em «Le théatre allemand d'aujourd'hui» (Gallimard 1933) René Lauret descreve assim o *Raspoutine* montado por Piscator: «Num segmento da esfera vemos por exemplo Guilherme II que discursa alternadamente com o Tsar e Francisco José, que por sua vez se encontram noutros segmentos.

Contudo, o romance de Tolstoi é expressamente contra a guerra...

Tolstoi era um pacifista convicto, mas de qualquer modo as nossas conclusões respectivas diferem: Tolstoi crê na continuação da vida natural, apesar das guerras; parece-me, pelo contrário, que um dia virá em que a vida natural será exterminada. Os princípios de Tolstoi são metafísicos, os meus concretos. Na época do rearmamento da Alemanha, não me parece inútil mostrar o número crescente de mortos, de guerra para guerra.

Trata-se então de uma obra de circunstância?

Não, não exactamente. Em 1937, em Paris, um produtor americano propusera-me que adaptasse para teatro o romance Guerra e Paz. Pus mãos à obra com a colaboração de Alfred Neumann, autor do *Patriota;* infelizmente, Hitler chegou primeiro com a sua guerra, do que nós com a nossa paz.

Nessa altura teria montado o espectáculo da mesma forma que o fez agora?

Reparou sem dúvida que na encenação actual conservei a *Globus-Bühne.* Na outra encenação era a *Schicksals-Bühne,* o plano inclinado da cena no Destino, que assumia o papel da *Globus-Bühne* onde se concretizavam, ampliados, os elementos motores da História. Assim, os actores podem por exemplo, representar a vida em dois planos. A vida em sentido lato, ou acontecimentos históricos, que não resultam do acaso, formam o fundo.

Desde 1914 que me animam os mesmos pensamentos. O destino total do homem não é um destino religioso, nem um destino astrológico, é um destino histórico e podemos corrigi-lo, podemos tomá-lo em mãos. Destino grego, sim, mas transposto para Marx, reinscrito na realidade social e política. O problema que se põe ao homem de teatro, é de revelar ao espectador a sua própria história, a história da sociedade, a história *política.* E quando digo *política* estou a pensar na palavra grega *polis,* isto é, «colec-

tividade dos cidadãos». Trata-se em resumo, de evidenciar a ligação entre o macrocosmo (mundo histórico total) e o microcosmo (personagem individual). Porque ninguém pode saltar para fora do mundo. Todos estamos de facto ligados ao mundo, e não por laços misteriosos, mas pela realidade que nos cerca. Assim, uma peça fraca pode, na sua relação com o processo de evolução do mundo, tornar-se a expressão da História Universal.

A disposição dos lugares é também um problema muito importante ao qual, na elaboração do projecto do teatro de Gropius, dei uma atenção particular.

Gostaríamos que nos dissesse quais as circunstâncias que, juntamente com Walter Gropius, o levaram a imaginar esse «teatro sintético» que infelizmente, não passou ainda de projecto.

Foi em 1926. Um dia, depois de uma das representações dos *«Brigantes»* de Schiller, fui apresentado a um indivíduo muito rico que me perguntou se gostaria de ter um teatro meu. Quando deixei o seu escritório, levava no bolso um cheque de 400.000 marcos; estudei então com Gropius um projecto para um teatro de uma concepção totalmente nova. A maioria dos teatros estão construídos segundo as concepções da sociedade feudal. É o caso do teatro Sarah-Bernhardt, por exemplo. Penso que os teatros do futuro deixarão de ser construídos por arquitectos, e sim por engenheiros e técnicos da especialidade; tive ocasião de dizer isto em Estocolmo, perante um auditório de jovens arquitectos. As pessoas devem poder tomar parte na acção, estejam em que lugares estiverem. Para isto, há dezenas de possibilidades: teatro redondo, lugares móveis, etc.

Por outro lado, penso que precisamos de dar à cena as maiores dimensões e a maior multiplicidade possível: tapete rolante, palco giratório, imagens cinematográficas utilizadas como um coro de tragédia antiga... E sobretudo precisamos de utilizar a luz. A luz *cria* o espaço cénico. A luz lançada de

baixo — que em *Guerra e Paz* utilizei para o plano inclinado da «cena do Destino» — suprime o espaço e pode até provocar uma transformação da concepção do corpo humano. Creio que deste modo seria possível pôr um actor nu em cena, sem que isso pudesse escandalizar quem quer que fosse.

O teatro de Gropius, que possuía três cenas, tinha imensas possibilidades: por exemplo, os lugares tinham um ângulo giratório de 90°. Estes palcos exigiam muito dos actores e implicavam, da parte destes, um grande autodomínio e liberdade de comportamento.

Quais os meios que utiliza para provocar nos actores essa liberdade de comportamento de que falou? Sob que princípios dirige a sua escola de arte dramática em Nova Iorque?

Sempre tive a preocupação de desenvolver a personalidade *criadora* do actor, de o formar, de o cultivar, de o pôr de acordo consigo próprio; nisso sou um continuador de Stanislawski. Penso também que o actor deve ser actor, não só com a cabeça e a voz, mas também com todo o seu corpo, da dança ao canto. Mas a aplicação total do sistema de Stanislawski à nossa época, é impossível. Assim, para combater o medo de estar no palco, Stanislawski propõe que o actor se concentre em detalhes materiais (olhar intensamente para um objecto, por exemplo). Este sistema foi de tal maneira aperfeiçoado na U.R.S.S. por Nicolas Okhlopkov, no seu teatro redondo, que os actores esqueciam-se completamente de que estavam em cena, e chegavam a pedir aos espectadores que os ajudassem a cortar um bocado de pão, a atar os sapatos, etc.

Pelo contrário, eu acho que os actores devem ter uma relação directa com o espectador; é *isso* que evita neles a angústia do buraco negro da sala. Entenda-se que isto não é uma crítica ao princípio do teatro redondo, que eu próprio, sobretudo no

início da minha carreira, utilizei em espectáculos para público operário, dados em pátios de fábricas.

Quando enceno Tchekhov, utilizo o sistema de Stanislawski, que é feito para as peças de Tchekhov.

Diz você, «quando enceno Tchekhov»... Acha então que as peças de Tchekhov que, como os clássicos, não têm um conteúdo actual, podem ainda ser representadas?

Com certeza! — É preciso representar Tchekhov, Ibsen, Strindberg, etc..., e não só por razões puramente históricas. Aliás, o problema nem é sequer modernizá-los. Sou completamente contrário à representação de peças de Tchekhov em palcos não tradicionais, pois desta forma há fortes riscos de que a atmosfera e o aroma das suas peças se percam totalmente. Devemos assumir a herança clássica e para isso, devemos utilizar as antigas formas cénicas, mas com comentários sociais. Voltando a Tchekhov: na montagem das suas peças, o quadro do mundo burguês nos fins do século XIX, não deve ser perdido de vista. É preciso que o cenário mantenha elementos muito precisos, como por exemplo, jardins, arbustos, flores... Mas escrever hoje, com a pretensão de obter a participação do espectador, uma peça em três actos dentro dos moldes clássicos, é um anacronismo.

Esse «comentário social», esse tratamento que você dá aos clássicos, é frequentemente considerado como um formalismo. Importa-se de responder a esta acusação?

Certamente, e vou fazê-lo com clareza: do mesmo modo que Brecht, não posso ser formalista. Ideologicamente, Brecht é meu irmão, mas a nossa apreensão da totalidade é diferente [2]. Brecht revela pormenores significativos da vida social, eu tento de

[2] *N. T.* — Do livro «Brecht» de Camille Demange, (Éd. Seghers, col. «Théatre de tous les temps») extraímos uma observação de Brecht ao teatro de Piscator, cuja inserção neste artigo achámos oportuna, e que passamos a transcrever:

«Piscator fez teatro político comigo. Ele tinha estado na guerra, eu não. Os acontecimentos de 1918 tinham-me desiludido, e tinham feito dele um revolucionário. No início da nossa colaboração cada um de nós tinha um teatro; o dele era na praça Nollendorf, e o meu Schiffbauerdamm; era aqui que eu dirigia os meus actores. Participei também na preparação da maioria das suas grandes peças, escrevi cenas e uma vez, até um acto inteiro. O Schweyk, fi-lo mesmo completamente...

Devem ser-me atribuídas a teoria propriamente dita do teatro não-aristotélico e os desenvolvimentos do «efeito V» (efeito de distanciação *(N. T.)*, mas Piscator utilizou-os de uma forma muito independente e bastante original. Cabe a Piscator, no entanto, o mérito de ter orientado o seu teatro; sem ter isto em conta, é difícil compreender inteiramente o meu.»

in Messingkauf (1941)

preferência mostrar a conjuntura política na sua totalidade. Num certo sentido, podemos dizer que a sua «Ti Coragem» é uma figura intemporal. Quanto a mim teria tentado situá-la melhor *historicamente*, mostrando a Guerra dos trinta Anos. Obrigo-me a mostrar a realidade política em movimento. Brecht age através de determinados episódios de que revela as estruturas; eu prefiro mostrar um desenvolvimento contínuo. A nossa diferença fundamental está no sentido que damos à palavra *épico* que eu concebo como visando à instauração de uma sociedade heróica fundada sobre o homem. A bíblia e as Eddas [3] parecem-me as obras onde este elemento épico melhor se encontra expresso. Por outro lado, Brecht parece estar convencido de que os homens só são bons, quando são pobres. Para mim o problema não se põe da mesma maneira. Os homens não são bons nem maus. É a melhoria das condições de vida no socialismo que enriquecerá moralmente

[3] *N. T.* — Nome dado a duas compilações das tradições mitológicas e lendárias dos antigos povos escandinavos.

o homem. Aliás, a pobreza já não é o dado essencial da classe operária, é preciso sublinhar a realidade histórica tomada no seu conjunto.

Mas voltemos ao formalismo. Não perdendo de vista os grandes problemas humanos, ninguém pode ser formalista. Aqui está uma coisa que Reinhardt não compreendeu: no seu teatro, os meios transformavam-se em fins, os gestos dos actores, muito precisos e extremamente decompostos, deixavam de ter significado; atingia-se uma espécie de mecânica humana, perfeitamente correcta, mas desligada do mundo.

Isto é também em certa medida o caso de Meyerhold; o seu teatro era extremamente correcto nos meios, mas esta correcção não estava ao nível do público, e resultava em algo de perfeitamente artístico, mas vazio.

Duma maneira geral, qual o lugar que dá à música nos seus espectáculos?

Penso que a música no teatro deve ser funcional. Pode servir para precisar determinado ambiente ou contribuir para explicar a acção, mas não deve nunca ir além dela, o que contribuiria para que o espectáculo de teatro se tornasse em ópera. É o que quanto a mim acontece no *Círculo de giz Caucasiano*. Tenho utilizado coros políticos agressivos, mas tento evitar que adquiram uma certa independência em relação à totalidade do espectáculo.

O facto de você ter falado em coros políticos agressivos leva-nos a pensar na sua concepção do teatro político, de «provocação». Não acha que seria preferível dar ao espectador a liberdade de tirar as conclusões do que viu no palco, numa palavra, de o deixar «julgar» por ele próprio?

Temo que lhe falte a imaginação suficiente, que seja demasiado inocente. Não lhe parece que de contrário Hitler não poderia ter alcançado o poder? **E os crimes do nazismo, ter-se-iam ampliado como** se ampliaram?

Além disso, por que é que o público havia de ter imaginação das 20 às 22 horas, e deixaria de a ter até à noite do dia seguinte? Deve-se explicar tudo. Daí a necessidade de um «speaker», de um comentador. De certo modo podemos dizer que o espectador deve ser transformado em «co-actor», e o actor em «co-espectador». Os actores e os espectadores devem estar unidos numa serenidade que lhes permita participar no mesmo movimento de pensamento, movimento esse que não tem princípio nem fim e que é precisamente o da explicação épica do mundo.

(Exrtaído de *Théatre Populaire*, n.º 19, 1 de Julho de 1956).

BRECHT E ARTAUD

Se, como nos diz humoristicamente Althusser, a ideologia «tem horror ao vazio», precisamos sem dúvida de nos debruçar sobre os domínios que a Teoria ainda não desbravou, o que permitiu que neles se instalasse a ideologia. Cada ideologia [1] é para os marxistas como que o indicador dos domínios em que a necessidade de um *trabalho* teórico se faz sentir; aquilo que se verificou no Verão passado em torno do Festival de Avignon parece indicar o trabalho que é urgente realizar.

Com efeito, se foi correcto defender o festival dos ataques ideológicos dos «contestatários» pequeno-burgueses (ajudados, diga-se, pela atitude mais que ambígua do Living Theater), não podemos também esquecer que as acusações feitas («teatro burguês», «teatro de consumo», etc.) são o sinal, pueril e portanto inaceitável para os marxistas, de um mal real: mal que só poderá subsistir enquanto não tiver

---

[1] Interpretemos aqui este conceito de acordo com a definição dada por Althusser: «Sistema (possuindo a sua lógica e o seu rigor próprios) de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos, conforme os casos), dotado de uma existência e de um papel histórico no seio de uma determinada sociedade (...) A ideologia (...) distingue-se da ciência na medida em que a função prático-social predomina nela em relação à função teórica (ou função de conhecimento)». *Pour Marx*, Maspero éditeur, p. 238.

sido feito sobre o teatro um verdadeiro trabalho marxista. Trabalho teórico, portanto um pouco à margem do próprio teatro, mas que não deveria deixar, através de um retorno decisivo, de suscitar novas práticas, de fazer com que as palavras «teatro materialista» deixassem de ser vazias de significado.

É evidente que não podemos, no quadro limitado de um artigo de revista, aspirar a preencher esse vazio, a elaborar essa «teoria» cuja existência fizemos notar. Quando muito, poderemos colocar alguns problemas que a Teoria terá de resolver, marcar de um modo fragmentos alguns dos domínios que a Teoria deverá abordar (e este carácter disperso do nosso discurso basta para o classificar como discurso ideológico).

Porque a Teoria não nasce do nada: antes mesmo que ela se constitua, alguns nomes e conceitos entrecruzam-se já, formando a sua base. Uma vez que é do Teatro que aqui nos ocupamos, não há dúvida de que nomes como os de Brecht e Artaud, para além das críticas e falsificações a que estão sujeitos, não deixam de nos pôr problemas decisivos — no centro de um debate acerca do teatro e para além dele.

E dado que os *textos* de Brecht e de Artaud desempenham o papel de focos maiores da actual reflexão sobre o teatro, cabe perguntar se o diálogo forçado que se estabeleceu entre eles tem de facto razão de ser; antes de mais é preciso aprender a lê-los e tal como estão escritos: como textos de função teórica ou crítica, rejeitando o fetichismo da omnipotência da «obra», que ainda os oculta, quer excluindo Artaud da «cultura» oficial por não ter escrito senão um «teatro falhado», quer privilegiando arbitrariamente em Brecht a exuberância «poética» da «obra» face à pretensa estreiteza «dogmática» dos *Escritos sobre o Teatro.*

E a simples exigência de aprendermos a ler textos põe-nos imediatamente face a alguns problemas

essenciais: o do estatuto de uma arte capaz de pensar o seu sistema de linguagem e de intervir, por sua vez, nesse sistema; o da morte de um determinado empirismo que domina ainda uma grande parte das actividades ditas «estéticas»; e sobretudo o da relação entre arte e ideologia, problema a que nenhum marxista devia ser indiferente. Pois como diz Althusser [2]: «Podemos avançar a afirmação segundo a qual (...) a obra de arte *não pode deixar de exercer* um efeito directamente ideológico, de que ela mantém com a ideologia relações muito mais estreitas do que qualquer outro *objecto,* e que não é possível pensar a obra de arte, na sua existência especificamente estética, sem ter em conta esta relação privilegiada com a ideologia, quer dizer, sem tomar em conta o seu *efeito ideológico directo e inevitável*».

Gramática de Brecht

Este «efeito ideológico» é talvez o melhor ângulo para abordar o texto de Brecht, visto que constitui o centro de reflexão que nele se inscreve. De facto, nunca um teatro afirmou com tanta clareza as suas ligações com a luta de classes, com as práticas políticas, com a teoria marxista, nunca um teatro aspirou a um papel tão preciso no interior do processo revolucionário em curso. Este assunto é demasiado conhecido para que nos detenhamos sobre ele. «Não podemos satisfazer-nos», diz Brecht, «com um teatro que se resuma a dar-nos sensações, ideias ou impulsos limitados pelo domínio das relações humanas em que se desenrola a acção das suas peças; necessitamos de um teatro que adopte e provoque

---

[2] *Démocracie Nouvelle,* Nov. 1966.

sentimentos capazes de intervir na transformação do domínio destas relações [3]. O «significado» que quebra e divide a cena brechtiana tem um sentido totalmente revolucionário: o de suscitar, de produzir a «tomada de consciência» indispensável à transformação do mundo.

Portanto, teatro activo e teatro «de massas» destroem de um golpe a velha contradição entre estudo e prazer: assim se define a mudança radical da função da dramaturgia, que se torna «não-aristotélica, antimetafísica e materialista. Esta dramaturgia (...) propõe-se ensinar ao espectador uma maneira prática de proceder: a do homem que quer transformar o mundo; para isso deve começar por determinar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado» [4].

Não precisamos de nos referir mais à importância *política* do teatro de Brecht; devemos mesmo empenhar-nos em defendê-la, em protegê-la contra as reduções e recuperações «estéticas» a que geralmente é exposta nos nossos palcos: só assim a sua *actividade* poderá ser efectiva. «É a totalidade do teatro que é preciso transformarmos», escreve Brecht, «e não apenas o texto, ou o actor, ou mesmo o conjunto da representação cénica — o próprio espectador está incluído nestas transformações, é preciso alterar a sua atitude (...) O espectador já não é apenas um consumidor; torna-se necessário que ele produza. O espectáculo, organizado sem contar com o espectador como participante activo, não passa de um semi-espectáculo» [5]. O espectador tem pois que agir: não só no local desta actividade intelectual não mistificada que origina o espectáculo [6], mas também fora do teatro, através de uma acção concreta, no «palco» histórico. O espectáculo, crítica *interna* das falsas evidências empíricas, que permite observar a alienação (o que não se vê quando se está cego), está também voltado para esta crítica *externa* (a do espectador), que em terreno seu deverá prosseguir o acto teatral. É preciso compreender que as relações de lucidez que se estabelecem no teatro, a acção política que é ao mesmo tempo ponto de partida e finalidade, tudo isto só pode ser introduzido na prática teatral através de um processo formal rigoroso e, segundo Brecht, determinante.

Porque é precisamente aqui que as «formas» adquirem todo o seu significado: impedindo, pela sua «espessura semântica» (para retomar a bela expressão de Ponge), toda a falsa «identificação» entre a cena e a plateia. E é nisso que consiste o *«Verfremdungseffekt»* [7] de que tanto ouvimos falar: um conjunto de meios formais, um dispositivo activo e organizado — destinado a produzir um «efeito ideológico» determinado. No interior da estrutura global, cada meio formal deve dispor de uma autonomia relativa, permitindo assim que cada «forma» contribua, de acordo com os seus próprios meios, para o processo de significação: «A fábula é explicada, construída e contada pelo teatro na sua totalidade; actores, decoradores, caracterizadores, guarda-roupas, músicos e coreógrafos, todos contribuem com a sua arte, aliada à sua independência, para esta actividade comum» [8]. É esta independência, e as

---

[3] *Écrits sur le Théâtre,* l'Arche éditeur, p. 187.
[4] Id., p. 65.
[5] «Transformação da função do teatro», in *Schriften zum Theater* Suhrkamp.

[6] Devemos confessar aqui a nossa dívida em relação ao importantíssimo artigo de Althusser: «Notas acerca de um teatro materialista», in *Pour Marx,* que talvez seja o primeiro texto a colocar estes problemas no domínio da teoria.
[7] Efeito de «distanciação» ou de «afastamento».
[8] *Ecrits sur le Théâtre,* p. 204.

descontinuidades que ela introduz, os «espaços» daquilo que se insere em cena, que vão permitir *distanciar* este ou aquele elemento em relação ao resto e, assim, afirmar a natureza parcialmente arbitrária do elemento, a sua «convenção consciente» [9]. O teatro brechtiano não é portanto em nada um «teatro-tribuna», porque nenhuma linguagem se pode definitivamente arvorar em «linguagem do teatro brechtiano». Pelo contrário, é a descontinuidade significante que permite que o julgamento do público, a sua «lucidez», penetrem no espectáculo e se tornem nele um elemento activo e necessário.

Conhecemos detalhadamente tudo isso: o modo como o cenário, não se contentando em indicar ou simbolizar os lugares «reais», tem por papel fazer intervir a sequência da fábula na própria representação, através da introdução de fundos, fotografias, títulos ou textos projectados; o modo como os projectores deixam de estar escondidos, reconduzindo constantemente o espectador ao lugar onde está (uma sala de teatro); o modo como a música se deve definir relativamente ao texto, quer de acordo com ele, quer para o contradizer, para o parodiar, para «tomar posição» ou situá-lo a um determinado nível do jogo da significação. Sabemos também como o texto está fragmentado, dividido em vários planos (conversa, narração, declaração ou «songs»), cuja sucessão e pontuação devem permitir a distanciação. «Exige-se do espectador», diz Brecht, «uma atitude que corresponde aproximadamente à do leitor que folheia um livro para comparar as passagens» [10]. O texto é portanto concebido como um elemento, e pode perfeitamente, sem que isso se possa considerar sacrilégio ou traição, ser transformado e modificado pela representação, se o que tiver significado for precisamente esse conjunto de modificações. Tal como diz com muita razão Althusser: «Pouco importa que as coisas sejam ditas ou não: não são as palavras que, em última análise, efectuam a crítica, mas sim as relações e não-relações internas de forças entre os elementos da estrutura da peça» [11].

Talvez seja útil determo-nos um pouco mais naquilo em que consiste o trabalho do *actor* neste tipo de teatro (na medida em que é possivelmente neste domínio que as «resistências» psicológicas ou ideológicas são mais fortes). Segundo Brecht, é necessário romper definitivamente, não apenas com «o conceito de actor, estrela da peça» [12], mas também com uma psicologia plena e linear. «coerente», de acordo com a pseudocoerência do pensamento mecanicista e idealista que o espectador poderia adoptar durante o espectáculo. Pelo contrário, a «personagem» deverá ser apresentada como contraditória, deve moldar a sua própria representação através de «arranques» e roturas do espectáculo e do texto. Acabou-se portanto com a velha concepção do desempenho «verdadeiro» ou «natural», porque no palco essa naturalidade é tão arbitrária como qualquer outra forma de representação e é precisamente isso que devemos denunciar, ou utilizar. A função do actor será portanto a de simultaneamente *citar* e *situar* o personagem que está incumbido de incarnar e isto através da introdução, no desempenho, de uma dimensão crítica [13] elaborada com todo o rigor.

---

[9] Meyerhold.
[10] *Ecrits sur le Théâtre*, p. 63.
[11] *Notes sur un théâtre matérialiste*, p. 143.
[12] *Ecrits sur le Théâtre*, p. 61.
[13] Ou cómica: assim Brecht aconselha ao actor épico a imitação do comediante chinês, que não teme besuntar *no próprio palco* a sua cara com pó branco, para significar, pela «palidez», a cólera da personagem (*cf. Ecrits sur le*

Sublinhemos finalmente um dos aspectos, talvez o mais revolucionário, deste dispositivo formal (não porque aflore uma das «verdades» perigosas para a ideologia dominante — conhecemos-lhe as manhas para recuperar ou desintegrar este género de «verdades» — mas porque se refere à própria presença desta ideologia na *forma,* à sua lógica, posta a claro e denunciada num dos seus refúgios mais sólidos): referimo-nos à inscrição do trabalho em cena. Brecht, opondo-se à ideologia do «sentido» puro e abstracto, transmitido como um fluido, de um «criador» inspirado, para espectadores que não têm outra alternativa senão consumir o que se lhes apresenta, propõe um teatro que mostre o seu próprio processo de produção — quer dizer, o jogo constante das condições reais do «espectáculo» e do trabalho que nele se inscreve. «Que o espectador veja bem», diz Brecht aos técnicos, «que vocês não se entregam a nenhuma espécie de magia, mas que trabalham, pura e simplesmente» [14]. Qualquer modo de proceder contribui para dar esta ideia: técnicos que continuam a trabalhar em cena, arquitectura cénica tornada visível, mesmo nas mudanças, e até, no que diz respeito ao actor, persistência e vestígios dos *ensaios* na representação, ou de qualquer outro elemento cuja desaparição não seja justificável. A crítica é, portanto, conduzida ao nível da própria linguagem, da ideologia que se instala em toda a linguagem: porque, ao mostrar o trabalho de cena assim como os focos de luz, o que se põe definitivamente em causa «é a insistência do velho teatro em os esconder» [15].

Théâtre, p. 125). E até «desempenhado por um personagem de sexo diferente, o personagem trairá mais claramente os caracteres que retira do seu próprio sexo; desempenhado por um cómico, o papel trágico ganhará efeitos» (*id.* p. 197).

[14] *Ecrits sur le Théâtre,* p. 223.

[15] *Ecrits sur le Théâtre,* p. 254.

Assim se define em todas as suas dimensões a revolução causada por Brecht: crítica das ilusões da «consciência» empírica, descentramento do «sujeito» e elucidação das condições reais desta consciência; e também rotura no jogo *formal* que condiciona este trabalho. Poderíamos (como muitos) ser tentados a ficar por aqui e a atribuir sem mais problemas o rótulo de «materialista» ao teatro brechtiano, e só a ele.

A ideologia expressiva

E no entanto temos de confessar que a coerência tão visível, o maquinismo preciso que é o texto de Brecht, não nos satisfaz completamente. Como se uma brecha se abrisse no seio da própria «coerência», vindo de repente abalá-la. Como se, sob uma observação mais profunda, as coisas perdessem toda a coerência.

Uma das fontes desta perturbação talvez seja o facto de a maioria dos críticos que hoje em dia se reclamam de Brecht passarem por cima de algumas das questões decisivas que se põem ao teatro actual; mostram assim que não as sabem *ver.* Não há dúvida que estas questões estão ainda mal definidas, ligadas a uma ideologia anarquizante ou moralizante — mas também não há dúvida de que deveríamos saber examiná-las com mais atenção, e considerá-las como indícios de um domínio ainda por explorar, que a crítica «brechtiana» parece impotente para julgar, mostrando assim as suas limitações. Um exemplo bastante significativo desta «incongruência» é talvez o modo como foram recebidos os espectáculos do Living Theater. É preciso que entendamos: não pretendemos justificar aqui a ideologia do Living Theater, (que, como já foi perfeitamente demonstrado, é uma ideologia pequeno-burguesa, confusa, esquerdista), nem mesmo defender os *espectáculos*

apresentados: estes caracterizam-se sobretudo pela provocação mais gratuita, mais estéril, ou paradoxalmente pela submissão devota a uma retórica «anarquista» das mais deformadas. Trata-se, pelo contrário, de ver aquilo que, desastradamente, se inscreve como pesquisa original no meio de toda essa mixórdia — e que aqueles que se reclamam de Brecht não souberam descobrir por estarem de certo modo prisioneiros de um sistema, coerente sem dúvida, mas apresentando (talvez precisamente por ser coerente) um perigo inquietante de dogmatismo.

Examinemos, por exemplo, a acusação, tantas vezes repetida [16], em relação à importância dada ao *corpo;* ao trabalho e ao jogo do corpo em cena; acusação esta que visa o carácter «puramente» físico dos efeitos produzidos, oposto à acção sobre o «entendimento»; finalmente, a acusação de «pobreza» de expressão da linguagem física, em relação a tudo aquilo que o teatro pode «traduzir». Para além de qualquer apreciação ao trabalho do Living (podemos até admitir que nele o trabalho físico é «pobre»; seria no entanto necessário manifestar em relação a quê essa pobreza se manifesta), temos de concluir que este tipo de acusação é subscrita por uma ideologia bem definida: ideologia que mantém a distinção mecanicista entre o corpo e a razão, repudiando de forma completamente idealista a lógica própria do corpo (força, cansaço, transgressão — e tantas coisas que nos falta descobrir, das quais o *sonho* e o *erotismo* são de certo modo os sinais privilegiados, ainda mal apercebidos), ideologia estranha e até hostil a esta cultura que se realiza *no* e *pelo* corpo, e de que as tradições extra-europeias, por exemplo, nos apresentam manifestações ainda desprezadas. Aqui inserem-se uma

[16] *Cf.* «Living», por M. Sys.

série de questões decisivas, relativamente à relação entre este «repúdio» e o logocentrismo característico da metafísica ocidental [17], à possibilidade de uma abordagem materialista, dessacralizada, da cultura oriental, à estreiteza da concepção mentalista do corpo como «verdade» e como «representação», como «meio de expressão», etc. Tudo isto poderia ser objecto de um outro debate. Para voltarmos àquilo que nos ocupa, talvez pudéssemos perguntar-nos se esta ideologia não estará *já inscrita* no teatro de Brecht, vindo deste modo fender a coerência materialista deste discurso.

Com efeito, o «gestus» é essencialmente definido em Brecht como «expressão mimada», ou seja, como *transcrição,* numa linguagem precisa, de um «sentido» anterior e exterior a esta linguagem. Este problema chama pois a atenção para um outro tema ideológico subjacente ao discurso de Brecht: o da expressão ou representação. Tudo se passa, com efeito, como se este conjunto formal e ideológico que é o teatro brechtiano tivesse como função última apenas a de «traduzir» ou exprimir um sentido, uma história ou um conjunto de relações, em relação aos quais o teatro seria *secundário.* É evidente que não estamos aqui perante um «naturalismo» ou uma concepção mecanicista do «reflexo»: a arte reflecte a vida mas só «em espelhos especiais» [18]. Contudo, talvez tenhamos que desconfiar da noção de *reflexo,* que Althusser relaciona, no discurso de Lenine, com as «categorias que podem ser contaminadas pelas suas referências empiristas» [19]: noção que, por não ser criticada nem erigida em conceito, pode de facto aderir à mais pura metafísica, a que separa a

[17] Remetemos o leitor para o importante conjunto dos trabalhos de J. Derrida.

[18] *Escrits sur le Théâtre,* p. 205.

[19] *Lénine et la fin de la philosophie,* Maspéro, p. 39.

«forma» do «fundo» como a matéria do espírito, com a mesma relação hierárquica.

Não será talvez um acaso ou um «erro» de pormenor, se ao longo da nossa leitura de Brecht «esbarrarmos» com afirmações tais como: «Tudo é função da fábula; é ela que constitui o coração do espectáculo» [20] ou: «As marcações deverão, por si só, exprimir o sentido fundamental daquilo que é representado» [21], ou ainda: «A forma de uma representação só pode ser boa se for a forma do conteúdo» [22]. É evidente que é preciso prudência para nos entregarmos a uma crítica destas: afirmar o carácter não-materialista, não-dialéctico das frases como as citadas provoca certamente resistências profundas, e o «casamento» um dia contraído entre o materialismo filosófico e o realismo artístico durou indubitavelmente muito tempo para que o divórcio se possa efectuar sem choque, apenas de uma penada. Isso exige ainda muitas discussões, muitos debates. Mas não podemos adiar eternamente o problema, ou afogá-lo nos oceanos pacíficos do realismo «sem fronteiras». Porque há um determinado número de questões que se levantam, um determinado número de trabalhos que estão a realizar-se, e que mais tarde ou mais cedo deverão ser tomados em consideração.

Porque poderemos perguntar-nos se a ideologia do realismo não estará de facto ligada aos mitos da «leitura religiosa» e da «totalidade expressiva» que Althusser com tanta razão denunciou [23]; se ela não subscreve a confusão, retomada recentemente por Sartre, do «sentido» e do «real», do significado e do referente; podemos mesmo perguntar se não será

---

[20] *Escrits sur le Théâtre,* p. 201.
[21] *Id.,* p. 162.
[22] *Id.,* p. 237.
[23] *Cf. Lire le Capital,* petite colection Maspéro, tomo I, pp. 14-15.

possível constituir uma «arte» materialista fora das problemáticas do realismo ou da expressão: não seria por fazer «referências» à História ao nível do significado que esta tarefa seria materialista, mas sim porque ela tentaria subverter a ideologia (a da circulação do *sentido),* pondo a nu o seu próprio processo de produção, pensando e produzindo, de maneira *activa* e organizada, a sua relação com o inconsciente, com a ideologia e a História nas quais se inscreveria. Podemos agora pôr a seguinte questão: será a ideologia do realismo algo mais do que a brecha que cinde e corta o discurso materialista de Brecht?

Sejamos claros: isto não quer dizer que a solução seja deitar o teatro brechtiano para o caixote do lixo da ideologia burguesa, sem mais problemas. A ideologia «realista» desempenhou e continuará a desempenhar, possivelmente por muito tempo, um papel inegavelmente progressista. Temos, mais do que nunca, necessidade de um teatro «pedagógico» ou «didáctico» tal como o definiu Brecht, quanto mais não seja pelos efeitos ideológicos ou políticos *directos* que ele é susceptível de produzir. Com isto queremos apenas rejeitar declaradamente determinadas experiências antibrechtianas realizadas em alguns países socialistas que, reclamando-se por vezes do nome de Artaud ou dos aspectos mais secundários dos seus escritos, não têm outro objectivo senão o de reintroduzir no teatro o mais deformado pensamento pequeno-burguês, como por exemplo o do «destino do homem» (a mais significativa e mais dolorosa ilustração deste tipo de ideologia é um artigo de Antonin Liehm no n.º 2 da revista *Politique).* O que reclamamos é algo de completamente diferente: o direito de um teatro *materialista* fazer investigações *também* para além dos domínios instaurados por Brecht (talvez seja necessário retomar e reavivar a analogia feita por Jean-Richard Bloch num congresso da União dos Escritores Soviéticos

ao distinguir em arte os «imitadores» dos «criadores»). Esse «para além» ainda tão problemático, onde tudo está praticamente por construir, esse «para além» onde apenas emerge um nome escrito em letras de fogo: Antonin Artaud; mas que não cessa, através de escritos torturados e lancinantes, de nos interrogar.

Artaud ou a rotura

Ora, face à coerência marxista que nós encontramos imediatamente, e quase «naturalmente», no discurso de Brecht, o texto de Artaud pode surgir-nos como confuso, muito claramente marcado, até, por uma certa forma de metafísica. Seria errado, no entanto, ficarmo-nos por aqui e rejeitá-lo sem o examinarmos mais atentamente. Não se trata portanto de nos interrogarmos sobre a validade «materialista» de um discurso que pretende sê-lo — o problema, para nós, é de saber *ler* o texto de Artaud *como materialistas,* de saber arrancar o seu discurso do idealismo de que continua impregnado; — acto que seria definitivamente impossível se este discurso não tivesse já começado a revirar-se a si próprio, a dilacerar-se do interior, a introduzir uma *rotura* irrecuperável para a «cultura» que insiste em o assimilar.

Diga-se de passagem que o modo como esta rotura é continuamente desprezada, falseada ou repudiada pela ideologia burguesa (e isto de forma trágica, porque este «repúdio» se manifestou na realidade pelo internamento escandaloso de Artaud num asilo de dementes), que esta rotura, pelo próprio facto de ser desprezada, deve interessar fortemente o marxismo e que este se empobrecerá certamente se decidir rejeitar Antonin Artaud. Não se trata de fazer de Artaud um marxista-sem-querer, mas de afirmar que o discurso de Artaud, pelo seu

objecto, pelos problemas que levanta, pela fuga à ideologia dominante que nele se realiza, interessa à nossa pesquisa teórica e abre-lhe domínios que ela deve explorar.

E, no entanto, ao ler Artaud, poderíamos ficar suspensos por alguns textos violentos e visivelmente antimarxistas (conferências feitas no México, o panfleto *Na Grande Noite* criticando o «comprometimento» dos surrealistas, etc.). «Não interessa», diz Artaud, «que o poder passe das mãos da burguesia para as do proletariado» [24]. Ora, o que precisamos de ver é que os temas idealistas ou os propósitos «reaccionários» que nós podemos ler no discurso de Artaud não são mais do que *um momento* deste discurso, momento que não tardará a romper-se — e notar, essencialmente nos últimos escritos, dos quais a maior parte são inéditos, um materialismo cada vez mais evidente. «Podemos muito bem inverter o problema», diz-nos Artaud, «e diz que, sem o corpo, o espírito, os seus valores e os seus dados não teriam existido. Se não fosse o corpo, que ao menos fez qualquer coisa dos valores do espírito, este ter-se-ia contentado com olhar para eles (...) E eu digo: merda para o espírito» [25].

Esta frase, na sua violência, revela uma *viragem* e anuncia já uma forma de lógica ou de pensamento diferente, completamente estranho à metafísica inicial. «A concepção do espírito original não deixou de me levar a fazer asneiras, e nunca consegui libertar-me completamente desta concepção que é a concepção cristã» (Rodez, 1945), ou: «Nunca houve origem» (poema de 6 de Junho de 1947); proposições que abalam completamente o idealismo de que

---

[24] Artaud, *Oeuvres complètes,* Gallimard, Tomo II, p. 25.

[25] Cf. j. — P. Faye, *Le Récit Hunique,* Ed. du Seuil, p. 311.

se desapegam e que assumem particular relevo ao serem aproximadas das aquisições mais decisivas do marxismo contemporâneo: «Não existe pois», diz Althusser, «uma unidade simples original, mas sim o sempre-já-dado de uma unidade complexa estruturada» [26].

Ora esta rotura, que vai mesmo até à clara acusação do «burguês capitalista» [27], e cujas possibilidades significantes são reveladas num notável e importantíssimo texto de Paul Thévenin, que aparecerá num dos próximos números de *Tel Quel,* essa rotura, dizíamos, era já claramente anunciada, através de alguns sintomas, nos textos sobre teatro, muito anteriores àqueles que acabámos de citar: «Insistimos no facto», diz Artaud, «de que o primeiro espectáculo do Teatro da Crueldade se debruçará sobre os problemas da massa, muito mais prementes e muito mais inquietantes do que os de qualquer indivíduo» [28]. Podemos até ler, numa carta a René Daumal de 1931, uma referência bastante surpreendente em face da ideia que geralmente se tem acerca das preocupações de Artaud: «Em favor desta concepção do homem atormentado pelo êxtase perante estes monstros humanos, foi feita uma tentativa, a única verdadeiramente teatral, para dar origem a um teatro de acção e de massas, na Rússia, durante a Revolução» [29].

Encontramo-nos pois perante um discurso ambíguo e contraditório; o nosso trabalho deverá consistir em revelar o lado materialista do discurso de *Artaud:* trata-se portanto de uma operação «estratégica» destinada a arruinar as recuperações místicas do teatro de Artaud e que, por outro lado, nos

[26] Althusser, *Pour Marx,* p. 204.
[27] Cf. Tel Quel, n.º 30, p. 12.
[28] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 105.
[29] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. III, p. 216.

remete para um trabalho fundamental sobre o significado desta rotura: o trabalho de Jacques Derrida, que consta de dois artigos sobre Artaud na compilação intitulada *L'Écriture et la Différence* (Ed. du Seuil, colecção «Tel Quel»). A «fuga» da metafísica é aqui pensada na sua existência tal como nos seus efeitos, e em relação à problemática da *escrita,* que Derrida instaurou de modo irreversível, e que precisamos de saber ler na sua articulação com o materialismo.

No âmbito deste artigo não podemos fazer mais do que remeter os leitores para um trabalho tão profundo como o de Derrida, limitando-nos a resumir aqui as suas linhas de força no que diz respeito à teoria da prática teatral, que é o problema que nos ocupa. «A metafísica de Artaud», escreve Derrida, «nos seus momentos mais críticos, realiza a metafísica ocidental, a sua finalidade mais profunda e mais permanente. Mas noutro extracto do mais difícil dos seus textos, Artaud afirma a lei cruel (isto é, necessária, de acordo com o que ele entende pela palavra cruel), lei agora assumida e vivida, mas já não na ingenuidade metafísica» [30]. É assim que podemos encontrar em Artaud, simultaneamente, uma metafísica da respiração, da palavra plena, da unidade perdida — e a subversão desta metafísica, que se inscreve na cena em termos de *crueldade,* ou seja, para Artaud, sob a forma de «rigor», de «necessidade».

A cena e o corpo

Porque o teatro segundo Artaud não é, de forma alguma, essa «festa» anárquica e «psicológica» que tentam realizar os que abusam do seu nome (desde

[30] Derrida, *L'Écriture et la Différence,* p. 291.

o Living até todas as formas de Happening) — é pelo contrário rigor, desintegração organizada da ordem «cultural» existente e *nova gramática* formal a instaurar. Com um gesto ainda mais radical que o de Brecht (que mantém a existência central de uma «fábula», ou a presença de «personagens»), Artaud rompe violentamente com toda a ideologia da representação ou da expressão: «Não cremos que a vida seja representável em si mesma ou que valha a pena correr o risco de representá-la» [31].

Romper com a expressão, com «a ilusão daquilo que não é», é deixar de fazer do teatro um «reflexo» — é situá-lo, já não *em frente* do mundo, numa posição secundária ou numa repetição, mas do lado do mundo, agindo nele e ligado a ele por toda a espécie de laços activos. Que a *materialidade* formal do teatro (a cena, o corpo) deixe de ser secundária e se torne o elemento determinante do espectáculo: esta é a tese incontestavelmente materialista que se pode ler a cada passo do texto de Artaud. Trata-se portanto de «acabar com a psicologia» [32], que não faz senão prostituir o teatro ao mentalismo acanhado do idealismo ocidental; de acabar também com a submissão do espectáculo ao texto, que revela permanentemente a omnipotência em cena de um «sentido» anterior e organizador. O teatro que assim se começa a definir pode apelidar-se de «não-teológico», porque nenhuma «palavra» inicial o habita.

O que é notável é que este «ateísmo» teatral conduz a uma verdadeira *economia;* porque as formas teatrais, arrancadas à sua função restritiva de «reproduzir», são investidas na sua materialidade, na sua actividade, exploradas em todos os seus recursos. «O teatro confunde-se com o próprio destino

[31] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. II, p. 23.
[32] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 92.

do mundo formal» [33] e constrói-se a partir da cena, das suas leis próprias: transforma-se numa espécie de jogo produtivo e continuamente variável, ligado ao trabalho mudo do sonho ou do corpo, através do qual a «palavra», que dominava o teatro, é constantemente contestada. A encenação torna-se o trabalho essencial, em que está em jogo «a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço, que se realizará precisamente naquilo que não pertence exactamente ao domínio das palavras» [34]. Note-se bem que esta «poesia» não implica nenhum recurso a uma «inspiração» intuitiva, transcendente, porque o que é preciso é desembaraçarmo-nos «de uma magia perigosa, de uma poesia que não tenha por apoio a ciência» [35]. Em suma, a arte do teatro não é mais que a ciência do código formal teatral, a descoberta e a aplicação das leis precisas que regem os corpos e os movimentos.

«O cruzamento das imagens e dos movimentos conduzirá, através de combinações de objectos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física» [36]. O teatro transforma-se então nesta combinatória viva de linguagens que investem nele as suas próprias possibilidades, a sua actividade. O cenário acaba com o «trompe-l'oeil» para instalar um jogo de massas, de volumes, de objectos concretos que apenas significam a eles próprios. A luz, a música, caracterizam-se pela investigação de novos meios, sons insólitos ou jogos de vibrações — através da acentuação do seu aspecto material.

Quanto ao «texto» teatral, Artaud, põe-no violentamente em questão, em nome da supremacia abusiva que ele exerce na nossa cultura ocidental, cen-

[33] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. V, p. 17.
[34] Id. *vol.* IV, 46.
[35] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 163.
[36] *Id.,* vol. IV, p. 144.

trada sobre a palavra e modelada pelo logocentrismo. De facto, não se trata de abolir a «palavra» do teatro, mas sim de lhe mudar radicalmente a função. O «sentido novo» da escrita teatral será portanto, antes de mais, a desaparição de uma prioridade, mostrando ao mesmo tempo aquilo que essa prioridade tinha por função ocultar; e o sinal desse «novo sentido» será, muito significativamente, esse outro trabalho recalcado, essa outra lógica activa e oculta: o sonho: «Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas sim de dar aproximadamente às palavras a importância que elas têm nos sonhos» [37]. A palavra não é portanto mais do que um *momento* da *escrita* geral da cena — esta redistribuição tem por função essencial revelar uma outra forma de «cultura»; uma cultura não literal, que o logocentrismo sempre repeliu, uma cena diferente em que o triunfo da «ilegibilidade» seja já marcado por uma *nova* legibilidade: a palavra deixa aqui de se pensar como «origem» para se inscrever como elemento de um *jogo* que a ultrapassa e a transforma. É em cena, em relação ao conjunto das outras linguagens e num sentido «encantatório», que a palavra deve fixar-se — na proximidade do grito, ou dessas «onomatopeias» que dilaceram os últimos textos de Artaud; a palavra no teatro deve pois saber captar o que ainda resta do «gesto» ou de «corpo» na sua linguagem; deve também ser considerada na sua materialidade e na sua actividade, estreitamente ligada ao corpo que a produz, e contra qualquer supremacia de «sentido».

Note-se que, com o desaparecimento da concepção de uma «mensagem» a transmitir, desaparece também a noção de «público» que se limitaria a recebê-la. Para Artaud, o «público» deve estar no

[37] Artaud, *Oeuvres complètes* vol. IV, p. 112.

interior do espectáculo, no «centro», metido no jogo como um elemento desse jogo, de forma a que, no limite, o palco e a plateia deixem de existir — também aqui é preciso prudência, é preciso que nos interroguemos sobre as modalidades dessa passagem «ao limite», aprender a instaurá-las pacientemente.

De qualquer modo, a palavra *corpo* desempenha aqui o papel de referência essencial (quanto mais não seja em virtude do mentalismo mais ou menos inconsciente em que estamos metidos e que ela vem abalar). Segundo Artaud, o teatro deve tornar-se, «no sentido exacto da palavra, uma função: algo de tão localizado e tão preciso como a circulação do sangue nas artérias, ou o desenvolvimento, aparentemente caótico, das imagens do sonho no cérebro» [38]. Não é pois de admirar que ele pretenda ir «do corpo ao corpo», e servir-se do corpo como meio de acção mais importante. Também aqui devemos evitar a falsa interpretação: o facto de o corpo dever suscitar, representar ou reencontrar a sua *força* transgressiva (que está excluída, subtraída da ordem das palavras) não significa o aparecimento de uma «espontaneidade» física, de uma «liberdade» corporal instintiva e empírica. «Os espectáculos», diz Artaud, «não são entregues ao capricho da inspiração inculta e irreflectida do actor» [39]. O corpo deve portanto tornar-se, de certo modo, «cultivado» e «reflectido»: a sua actividade é uma autêntica *gramática* que o actor deve assimilar com o maior rigor. Leiam-se em *Théâtre et son double* [40], os textos sobre o Teatro Balinês, onde a «magia» do espectáculo é pensada em termos de «analogias matemáticas», de «efeitos metodicamente calculados», etc.

[38] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 182.
[39] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 131.
[40] *N. T.* — Ed. Gallimard, colecção «Idées». Tradução portuguesa: «O teatro e o seu duplo», Ed. Minotauro.

De facto, a tentativa de Artaud pode ler-se como elaboração de uma *ciência,* como pesquisa obstinada da «musculatura afectiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos» [41], e cujos princípios básicos são procurados fora da tradição ocidental: na Cabala, no pensamento chinês do *Yin* e do *Yang,* nas regras que presidem às danças dos Balineses ou dos Índios Tarahumaras. Notemos (o texto de Paul Thévenin bem no-lo mostra) que Artaud não pretende «aderir» à *espiritualidade* oriental, mas sim extrair desse «misticismo» leis precisas e portanto «científicas». Leis que Artaud designa por «atletismo afectivo» e que consistem num quadro das combinações e das localizações da *respiração,* isto é, no esquema de uma rede de relações entre os efeitos afectivos e determinações físicas precisas, e que constituem, em última análise, a base do trabalho do actor. Notemos aqui que, contrariamente a Brecht para quem «tudo o que respeita aos sentimentos deve ser exteriorizado — deve tornar-se gesto» [42], para Artaud «toda a emoção tem bases orgânicas; é através do cultivo da emoção no próprio corpo que o actor lhe aumenta a densidade voltaica» [43]: podemos perguntar-nos se, pelo menos a este nível concreto, o «materialismo» não terá de facto mudado de campo.

Este retorno a Brecht permite-nos outra analogia, que nos parece muito significativa. «Em cena», diz Brecht, «o actor deve representar de modo que em cada passagem importante se torne possível descobrir, definir, sentir, tudo o que ele não faz explicitamente. Quer dizer que ele procede de tal forma que a alternativa surge claramente: a sua representação não é mais do que uma entre outras variantes

[41] Artaud, *Oeuvres complètes* vol. IV, p. 157.
[42] Brecht, *Écrits sur le Théâtre,* p. 149.
[43] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 182.

que deixa pressentir» [44]. Para utilizar uma terminologia linguística, podemos dizer que uma instância do *paradigma* (eixo das associações) é constantemente revelada no *sintagma* (eixo das contiguidades, das sucessões) cénico. A *«Verfremdung»* afirma-se por outro lado na passagem da ordem do «aqui e agora» à do «ontem e noutro lado», através de um jogo de permutações, ora entre o presente e a primeira pessoa, ora entre a terceira pessoa e o passado [45]: e isto precisamente pela realização no teatro da distinção linguística feita por Benveniste entre *narração* e *discurso.* Estas considerações demasiado técnicas servem-nos só para ilustrar a afirmação segundo a qual o texto de Brecht é susceptível de ser lido partindo de uma perspectiva «linguística», aderindo aos conceitos, às distinções, aos métodos do discurso do conhecimento da língua, e portanto à ideologia («estruturalista») que não deixa de produzir a inflamação desse discurso.

Contrariamente, no teatro de Artaud, o trabalho do actor deve manifestar-se mais como *Escrita* do que como língua: «Os actores com os seus trajos compõem verdadeiros *hieróglifos* que vivem e se movem. E estes hieróglifos a três dimensões estão por sua vez ornados de um certo número de gestos, de sinais misteriosos correspondentes a uma realidade fabulosa, que nós, homens do Ocidente, recalcámos definitivamente» [46]. Há que relacionar este «recalcamento» como o recalcamento da escrita por todo um idealismo ocidental e, mais uma vez, não podemos deixar de remeter os leitores para os textos de Derrida. Notemos simplesmente que o teatro, segundo Artaud, deve consistir na subversão desta «cultura» construída sobre a palavra e a que já nos referimos;

[44] Brecht, *Écrits sur le Théâtre,* p. 149.
[45] Brecht, *Écrits sur le Théâtre,* pp. 150 e 153.
[46] Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, p. 73.

que ele deve transformar-se numa prática activa e transgressiva, pela qual a força, o cansaço, o trabalho que o idealismo persiste em encobrir sejam violentamente inscritos e afirmados em cena, através do jogo hieroglífico dos corpos; o hieróglifo é uma escrita que rompe com a representação da palavra: ao actor já não compete «representar» um papel previamente estabelecido, mas sim transformar-se nesse hieróglifo, nessa linguagem não expressiva e activa.

E nessa subversão da escrita teatral, estamos sem dúvida mais próximos do marxismo do que poderíamos supor. Julia Kristeva mostra-o claramente [47]: «O pensamento de Marx escapa ao pressuposto ocidental que consiste em reduzir toda a práxis (gestualidade) a uma representação (visão, audição): estuda como *Produtividade* (trabalho+permutação de produtos) um processo que se tem por *comunicação* (o sistema de troca)». «Encontramos assim, num momento crucial do pensamento ocidental que se afirma contestando-se, uma tentativa de *fuga* da significação (do sujeito, da representação, do discurso, do sentido) para lhe substituir o seu *contrário:* a produção como gesto». A escrita, gestual ou plástica, pela qual se define o teatro de Artaud, insere-se portanto nesse gesto fundamental do marxismo, que permite pensá-la, e que por outro lado ela inscreve, tornando-se, em sentido pleno, uma *prática.* Parece-nos em todo o caso que, se quisermos constituir um teatro que seja materialista não apenas em intenções, é nesta direcção que deveremos orientar as nossas pesquisas.

---

[47] «Le geste, pratique ou communication?», in *Langages,* n.º 10, Junho de 1968.

Pois é precisamente esse problema que os textos de Brecht e de Artaud nos põem com força e urgência. Ao longo desta espécie de «comentário» que tentámos elaborar, pôs-se a questão de saber se, na elaboração de um teatro, o texto de Artaud não introduziria uma rotura muito mais decisiva que a do texto de Brecht. Teatro materialista: teatro que manifesta um avanço em relação à teoria que o acompanha, e que obriga a teoria a pensar esse avanço. Teatro que, rompendo categoricamente com a ideologia «estética» ou «espontaneísta» vigente, saberia instaurar no seu domínio (o corpo, a cena, as cores, os sons, os movimentos) relações formais novas, susceptíveis de *agir,* através de um trabalho concreto, sobre o inconsciente e a ideologia do espectador — de o fazer agir por si. Teatro que, por ser um *volume* confirmado, saberia superar a linearidade vigente e representar em todas as direcções. Seria arriscado fazer mais afirmações, já que é em cena que esse trabalho deverá ser efectuado. Mas podemos afirmar que isso não será possível sem a leitura atenta de um certo número de *textos,* na primeira linha dos quais colocamos os de Antonin Artaud. Que se veja bem quanto é bom esperar, de braços cruzados, pelo aparecimento do «poeta» que renovará o teatro, ou fazer desta ausência de «poeta» a explicação da crise actual do teatro. Se o teatro passou a ser representado não apenas ao nível do texto, se a sua prática se traduz pela *inclusão* da palavra numa rede que não lhe está submetida, que já não a «representa», então o problema põe-se de uma maneira muito diferente. E a fonte desta crise poderia muito bem residir na recusa de colocar o problema em termos correctos, que são termos teóricos.

E é aqui que se define, em profundidade, o problema das relações do teatro e da ideologia. Para evitar cairmos no esquematismo (como o que funda a teoria do «teatro comprometido»), podemos operar a distinção de Thomas Herbert [48] entre ideologias do tipo «A» (produtos derivados da prática técnica empírica, tendentes a fazer passar-se por ciência) e ideologias do tipo «B» (condições de uma prática política, desempenhando o papel de cimento na estrutura de uma formação social). Podemos ver então que a «falha» do discurso brechtiano é ter crido poder conduzir a luta ideológica ao nível «B» sem ter liquidado *completamente* a ideologia de tipo «A», aquela que suscita «espontaneamente» a prática estética. Mas um perigo de uma leitura demasiado fiel no discurso de Artaud poderá ser o de abandonar o nível «B», contentando-se com um formalismo que desempenharia certamente um papel determinante no nível «A», sem por outro lado pensar nas possibilidades de articulações *políticas* de um tal teatro. Trata-se portanto de constituir uma prática que saiba lutar *simultaneamente* nos dois planos, pensando rigorosamente a posição dos seus elementos mais importantes e das suas determinações. Aqui, mais uma vez, o trabalho teórico, e só ele, poderá impedir que o teatro seja «recuperado» por um ou outro tipo de ideologia.

No entanto, o teatro realiza-se na ideologia, no inconsciente, utilizando-os mesmo como materiais. Mas não será materialista se não os souber integrar num jogo rigoroso e activo, que permita passar da «utilização» das ciências no teatro (quer se trate da psicologia, da psicanálise, ou mesmo do materialismo histórico) à ciência *do* teatro, essa ciência que todos os textos de Artaud anunciam com vigor, mas que

[48] «Pour une théorie générale des idéologies», in *Cahiers pour l'analyse,* n. 9, Verão de 1968.

ainda está por constituir. Ciência da produção teatral, acompanhada e atravessada por uma prática do teatro como produção, que marca, pela inserção do trabalho e do corpo, a definitiva eliminação da ideologia vigente.

Para uma elaboração como esta, são necessários outros textos para além dos de Brecht e Artaud. Pensamos certamente em Meyerhold e nos construtivistas russos que, durante um período revolucionário, foram os primeiros a tentar a realização de uma «cena activa», destruindo efectivamente as convenções arbitrárias do «teatro burguês»; mas pensamos também no teatro oriental, rejeitado durante tanto tempo, ou recuperado (vide Claudel) pela nossa metafísica platónica ou cristã. Teatro oriental que, quer se trate do teatro chinês de Mei-Lan-Fang ou do teatro balinês, foi, como se sabe, a origem das roturas introduzidas por Brecht e por Artaud. É preciso ver sistematicamente tudo o que nos pode ensinar o teatro japonês [49], ou o teatro indiano tradicional — pensamos na distinção que nele se estabelece entre a «representação» e a *Abhinaya,* que é o próprio acto do intérprete, a prática do actor.

Não há dúvida de que a construção de um teatro materialista se tem que fazer *a preço* deste trabalho. Este artigo não teve outra ambição que não fosse a de abrir um debate, uma discussão, para a qual estão convidados todos os críticos, teóricos, escritores, para quem as relações da prática teatral e da Teoria não se resolvem de uma forma simplista, ou dogmática. Mas é também necessário que participem neste

[49] Cf. Roland Barthes, «Leçon d'écriture», in *Tel Quel,* n. 34, e «Japon, art de vivre, art des signes», in *Image et son,* n. 222.

debate e no trabalho que ele poderá suscitar todos aqueles para quem o teatro é profissão: pois, em suma, é a eles que cabe *representar*.

GUY SCARPETTA

(Extraído da revista *Nouvelle Critique*, n.º 25, Junho de 1969).

SERÁ A UTILIZAÇÃO DE UM MODELO UM ENTRAVE À LIBERDADE DO ARTISTA? [1]

(Extraído de *Theaterarbeit*, obra colectiva redigida pelos técnicos do Berliner Ensemble)

WINDS — Com vista ao trabalho que estamos em vias de realizar sobre a *Ti Coragem*, você pôs à nossa disposição todos os documentos relativos à encenação realizada em Berlim. A Senhora Berlau, sua enviada, informou-nos, a mim encenador, ao decorador e aos actores, dos seus objectivos precisos relativamente a uma série de fotografias, textos explicativos e indicações cénicas. Não é vulgar um autor exercer uma influência tão grande sobre a encenação, e ir ao ponto de prever pormenores mínimos. Em Wuppertal é a primeira vez que tentamos ensaiar em moldes tão rígidos. Seria pois interessante saber quais as razões que o levam a conceber uma representação-tipo e a apresentá-la como modelo obrigatório para as encenações ulteriores.

BRECHT — A *Ti Coragem*, em si, pode ser representada à maneira clássica. O nosso teatro pode de facto representar tudo — de Édipo a Biberpelz. E isto não é devido à existência de um determinado

[1] Discussão entre Brecht e M. Winds, director do Teatro de Wuppertal.

estilo que lhe seria próprio e que sintetizaria nele os contributos de múltiplas culturas, mas pelo contrário, à ausência total de um estilo pessoal. No entanto, o que se perderia certamente, ao representar *Ti Coragem* à maneira clássica, seriam os efeitos particulares desta peça: a sua função social desapareceria certamente. O primeiro pensamento que ocorreria a um cocheiro de tipóia, se se visse, de repente, com um automóvel nas mãos, seria sem dúvida o seguinte: «E é isto que me oferecem como novidade!». Após o que lhe teria atrelado oito cavalos e teria partido. Não existe uma abordagem puramente teórica dos métodos do teatro épico: o melhor, na prática, é *copiar* e procurar sistematicamente descobrir as razões dos agrupamentos de cena, dos movimentos e dos gestos indicados. Quanto a mim, é preciso ter-se feito uma cópia para se poder fazer, por si, um modelo.

Pela maneira como coloca plasticamente o problema do homem e do seu devir, a literatura traz-nos uma contribuição excepcional ao autoconhecimento do homem. É através dela que podemos materializar sem dificuldade toda a evolução, no rigor do seu desenvolvimento. Esta grande missão da arte só pode ser assumida por um realismo autêntico. O realismo não é portanto o objecto de uma discussão literária fechada, mas sim o fundamento do imenso significado social inerente à arte e, por conseguinte, o fundamento da posição social do artista. Os nossos livros, os nossos quadros, os nossos teatros, os nossos filmes e a nossa música podem e devem dar uma contribuição determinante à solução dos problemas vitais da nossa nação. A ciência e a arte só assumem um lugar tão eminente na organização da nossa república pelo facto de este lugar pertencer legitimamente a uma ciência progressista e a uma arte realista. Esta política cultural exige da nossa inteligência uma colaboração à altura dos fins em vista.

É levada a cabo por um movimento literário, teatral e cinematográfico, que ajuda milhares de homens a compreender o passado, o presente e a conhecer o futuro. É levada a cabo pelos pintores, escultores e músicos em cuja arte transparece a realidade do nosso tempo, e cujo optimismo ajuda milhares de homens a viver.

WINDS — Não será de temer que a existência de uma representação modelo, tal como você a concebe, restrinja a liberdade artística à realização cénica?

BRECHT — As lamúrias a respeito da falta de liberdade na realização artística eram de prever numa época de produção anárquica. No entanto existe, mesmo actualmente, uma continuidade na evolução. Por exemplo, nas ciências, a assimilação das aquisições do passado; na técnica, a standardização. Os artistas «criadores livres», não são no teatro assim tão livres como se pensa. Normalmente são os últimos a poder libertar-se de preconceitos, de convenções e de complexos seculares. Em primeiro lugar encontram-se num estado de dependência, perfeitamente indigna, relativamente ao «seu» público. Devem fixar a sua atenção, tê-la sempre acordada, quer dizer, arranjar as primeiras cenas de modo a que consigam que as outras «passem». Devem como que aplicar-lhe «massagens mentais», descobrir o seu gosto e conformar-se com ele; para distrair o público terão em breve que trabalhar de acordo com critérios impostos. No fundo, os nossos teatros encontram-se sempre, em relação ao público, na situação de fornecedores. Nestas condições, que liberdade lhes resta ainda perder? Na pior das hipóteses, a de procurar a melhor maneira de servir os espectadores.

WINDS — Não é, no entanto, de temer, que a teoria do modelo dê à representação um carácter demasiado rígido, demasiado esteriotipado, não lhe deixando senão o valor da cópia?

BRECHT — É preciso libertarmo-nos do desprezo que temos normalmente pela arte de copiar. Copiar não é assim tão fácil; não é uma actividade desprezível, mas sim uma verdadeira arte. Quero dizer que é necessário ser-se artista para evitar precisamente que a cópia assuma esse carácter rígido e esteriotipado. Apelando para a minha própria experiência, devo dizer que copiei, como dramaturgo, peças japonesas, gregas e isabelinas; como encenador, copiei adaptações do cómico popular Karl Valentin e esboços de cena de Gaspar Neher; e nunca tive a impressão de alienar, por isso, a minha liberdade. Dêem-me um modelo razoável do *Rei Lear* e será para mim um prazer reconstituí-lo. Que importância haverá no facto de vermos *Ti Coragem,* no texto da peça, dar dinheiro aos camponeses para o enterro de Kattrin, a Muda e, ao estudar o modelo, vê-la contar o dinheiro na mão, e depois repor uma moeda na bolsa? De facto, você encontra o primeiro episódio na peça e o segundo apenas na interpretação-modelo de Weigel. Deverá, por isso, respeitar o primeiro e ignorar o segundo? Afinal, o que oferecemos no teatro são cópias de comportamentos humanos. É esse o significado dos agrupamentos de cena e do modo como actuam. É por isso que o teatro que se representa hoje não é realista, porque menospreza a observação. Os actores olham para si próprios, em vez de olharem para o que os cerca. Consideram os resultados das acções humanas, de que tudo o resto deve depender, apenas como um meio de patentear o seu temperamento de uma forma espectacular. Os encenadores utilizam as peças como estimulantes para a sua «visão»; até mesmo as peças modernas que não são «visões» mas sim transposições da realidade. É preciso acabar com esta concepção e quanto mais cedo melhor. Naturalmente, é preciso aprender em primeiro lugar a arte da cópia, assim como é preciso aprender a criar modelos. Para poderem ser

imitados, os modelos devem ser imitáveis. Não confundamos o inimitável com o exemplar. E se existe uma imitação servil, existe também uma imitação magistral. É preciso acrescentar que esta última não contém, quantitativamente, menos «similitude» do que a outra. Na prática, basta que todos os elementos narrativos essenciais do modelo sirvam de ponto de partida para os ensaios posteriores. Pondo de lado o conceito destes elementos narrativos que não é familiar aos nossos encenadores, e a função social das histórias contadas pelas peças modernas, que lhes é igualmente desconhecida e em parte antipática, já é tempo de, no teatro, chegarmos a um método de trabalho que corresponda aos dados da nossa época, quer dizer, ao trabalho colectivo, ao trabalho que reúne as experiências de todos. Devemos conseguir uma descrição cada vez mais próxima da realidade, o que, do ponto de vista estético, se traduz numa descrição mais subtil e mais forte. Este objectivo só pode ser atingido se utilizarmos as aquisições do passado, mas sem ficarmos por aí. As modificações trazidas ao modelo só deveriam intervir para tornar mais precisa, mais detalhada, esteticamente mais construtiva e mais atraente, a representação da realidade, com vista ao domínio dessa realidade; e estas modificações serão tanto mais expressivas quanto mais constituírem uma negação do que existe — isto para os que conhecem a dialéctica.

WINDS — Nas suas indicações de encenação para *Ti Coragem* foca-se também o problema do teatro épico, ou ainda, do estilo épico de interpretação. Poderá você explicar-me resumidamente o que entende por isso, dado que não só os artistas de cena, como também a grande massa do público que se interessa pelo teatro, estariam muito interessados em saber algo mais sobre a nova concepção e este novo estilo.

BRECHT — É difícil descrever sucintamente um estilo épico de interpretação. As tentativas que foram

feitas neste sentido deram lugar, quase sempre, a exageros e a falsas interpretações evidentes. Davam a impressão de que se tratava de suprimir o emocional, o individual, o passional, etc. A este respeito encontrar-se-ão explicações pormenorizadas nos *Escritos*. Queria apenas sublinhar que este estilo se encontra ainda em plena evolução, ou melhor, num estádio experimental, e necessita ainda da colaboração de todos.

WINDS — Acha que o estilo épico de interpretação só pode ser encarado em relação a *Ti Coragem* (na medida em que esta peça é uma crónica), ou que, pelo contrário, diz também respeito ao conjunto do teatro actual, podendo aplicar-se na prática aos clássicos, aos românticos, e aos dramaturgos do princípio do século?

BRECHT — Não poderíamos dar indistintamente uma interpretação épica a todas as peças clássicas. Este estilo parece poder aplicar-se mais facilmente, e espero nesse domínio resultados prometedores, a peças como as de Shakespeare ou às primeiras obras dos nossos clássicos, até *Fausto*. Tudo depende da maneira como se apresenta a sua função social...

WINDS — Ser-me-á permitido acrescentar que espero da forma épica uma libertação dos quadros da concepção e da representação individualista, e um estimulante para a expressão criadora no teatro? Pois não há dúvida de que o espectador de hoje já não aceita facilmente a ilusão do «como se» e já se não identifica com o actor e a interpretação subjectiva dos papéis. É necessário que a cena disponha de um novo poder de ilusão para se impor a um público simples, mas apto a receber a sua mensagem. Penso que o problema não é apenas uma questão de conteúdo, mas que a própria função do teatro está posta em causa. Congratulemo-nos por ver um poeta e um dramaturgo dar à cena, pelos seus conselhos

práticos, um novo impulso — que pode estar em condições de salvar o teatro de uma crise, se é que, no domínio da arte, se pode falar em crise.

(Extraído de «Théâtre Populaire» n.º 11, Janeiro - Fevereiro de 1955)

DE BRECHT AO LIVING

Quando Brecht escreveu o prólogo para o modelo da sua Antígona, intitulado «Da livre utilização de um Modelo», não pensou certamente que tal liberdade pudesse chegar aos amplos e revolucionários cometimentos do Living.

Não é difícil compreender porquê. Brecht revoltando-se contra a cópia sistemática das suas montagens, queria estabelecer um ponto de equilíbrio entre a representação anárquica e a cópia «fiel» do seu teatro. Com os «Modelos» — espécie de filmes da representação, possuindo à margem a réplica verbal ou a letra do «song» correspondente — ele elaborou um importante resumo cénico das suas ideias gerais sobre o «teatro épico». O Modelo era a montagem resultante da aplicação da teoria ao texto concreto de cada obra. A anarquia total parecia salva.

No entanto, o «Modelo» tinha também os seus inconvenientes: proporcionava, por exemplo, que houvesse quem se lhe adaptasse e se limitasse a uma imitação superficial. Permitia também, pelo contrário, que houvesse quem, ao interpretar dialecticamente os princípios gerais de Brecht, quer dizer, ao executá-los em determinada situação e em função de determinados meios, concluísse da necessidade de variar o «Modelo» da representação. O caso da montagem de Strehler [1] da «Ópera de três vinténs»,

[1] *N. T.* — Giorgio Strehler: encenador do «Piccolo Teatro» de Milão; considerado um dos mais importantes

na qual existe exclusivamente uma modificação da época e do lugar da acção, é talvez o exemplo mais audaz e brilhante de «adaptação» de uma obra e de um Modelo de Brecht a um aqui e agora «diferentes» aos que condicionaram o trabalho original.

Contudo, e voltando ao ponto inicial, há a assinalar que o trabalho do Living excede em muito os limites previstos por Brecht. Beck e Malina [2] não se limitaram a repensar o texto e o modelo brechtianos, mas integraram-nos num discurso artaudiano muito deles, lançando assim uma ponte entre o «teatro épico» e o «teatro da crueldade», completamente original e longe de qualquer interpretação ortodoxa de Brecht.

Na epígrafe VI do citado prólogo — «Da livre utilização de um modelo» — Brecht explica que «para dominar a acção da fábula, se tinham dado aos intérpretes, ao longo dos ensaios, poemas de ligação que os levavam a adquirir um certo cunho de narradores». Com este sistema, Brecht destruía qualquer possível identificação entre personagem e actor, obrigando este último a identificar-se com o primeiro e a romper depois essa identificação, ali, perante o público. Os poemas, em suma, cumpriam a função de rotura e distanciamento que Brecht conferia sempre a uma parte importante das suas obras. A espontânea configuração narrativa dada à obra, a objectividade da acção, decorriam também da presença destes poemas:

---

encenadores contemporâneos de concepção brechtiana, fez as seguintes montagens de Brecht: *Ti Coragem* (1952); *A Decisão* (1955); *A Ópera dos Três Vinténs* (1956); *Coriolano* (1957); *A Boa Alma de Sé-Ichouan* (1958); *Schweik na Segunda Guerra Mundial* (1961); *Arturo Ui* (1961); *A Excepção e a Regra* (1962); *Galileo* (1963); *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1964).

[2] *N. T.* — Julian Beck e Judith Malina são os directores da companhia do Living Theatre.

«Antígona chorou então, amargamente, o destino de seus irmãos».

Com os poemas construiu-se o modelo. As fotografias correspondiam a cada uma das falas — geralmente muito breves — que ligavam, interrompiam e objectivavam o decorrer da tragédia.

O Living Theater respeitou estes poemas que «contam» a lenda de «Antígona». Exagerou inclusivamente a rotura entre a tragédia e a sua narração paralela, dizendo a primeira em inglês e a segunda em francês e castelhano. É provável que a origem desta decisão seja puramente pragmática e tenda a facilitar a atenção do público não inglês; em todo o caso, e independentemente desta possível razão inicial, o certo é que, partindo do princípio de que o espectador compreende os dois idiomas, os resultados são positivos. Se assim não for, também é útil porque a simples percepção auditiva dos dois planos idiomáticos esclarece a dualidade dos estilos e deixa entrever a base do espectáculo. Uma base que em vez de opor harmonicamente a realidade e a fábula, à maneira brechtiana, introduz novos elementos de tensão.

A «Antígona» do Living resulta assim, pela introdução da tensão artaudiana, numa obra voluntariamente aberta e «não acabada». As aparentes contradições estilísticas da obra brechtiana são sempre elementos expressivos, formas através das quais Brecht consegue explicitar claramente as suas ideias sobre a sociedade moderna. Cabe ao espectador reflectir, para objectar à sua volta o que acaba de ver passar-se em cena. No fim, concluída a história, o actor avança para a boca de cena e, enquanto tira parte da caracterização, diz-nos:

«Agora, tira tu as conclusões».

A pesquisa é apenas uma parte da função renovadora ou revolucionária que Brecht atribui ao teatro. O espectador proporciona, através das suas activida-

des quotidianas, a crítica de determinadas estruturas económico-sociais, cuja ordem económica contradiz os respectivos princípios, eticamente abstractos. Noutros termos, a obra de teatro está concluída; as ideias de Brecht concretizadas; sem falar na sua maior, menor, ou nula influência posterior nos espectadores.

No caso da «Antígona» do Living, as solicitações são menos precisas e mais complexas. Mantém-se o plano narrativo e os actores saem do personagem que incarnam para nos contar o que vai suceder ou para comentar o sucedido; o mito de «Antígona» volta a ser a tragédia política de sempre, a luta da filha de Édipo contra o tirano Creonte, das leis éticas contra os discursos do vencedor, do homem contra os direitos da vitória militar; Antígona põe a nu a inconsistência ética dos argumentos paternalistas e aparentemente sensatos de Creonte, dando assim forma ao esquema geral de todo o teatro de Brecht; os que afirmam que a ordem do Mundo é a melhor possível, e os que denunciam as misérias dessa ordem, mostrando, por vezes com a própria morte, a impossibilidade de aceitar, e portanto de a modificar.

O Living deixa de pé estes elementos. Mas introduzindo uma força de «desmassificação» e de desequilíbrio. O esquema de Brecht, diz-nos o Living, é válido; porém, o homem não é apenas uma entidade ligada a uma estrutura e a uma alternativa moral, mas também dor, sexo, recordação, violência. Antígona não só tem o direito de enterrar os irmãos, de desobedecer à lei injusta, como também, e ao mesmo nível, de libertar uma série de paixões que lhe são negadas. O espectáculo revolta-se, pois, não só contra uma ordem de normas sociopolíticas, mas também e integrando-as no mesmo protesto, contra uma série de inibições profundas, de pudores obscuros, de continências inconscientes.

Daí a intensidade de «provocação», de excitação, de desejo de arrancar o espectador da sua carapaça, que a representação transpira. Na sua «Antígona» o

Living utiliza a «distanciação» depois de rompidos os preconceitos de tantas distanciações não exigidas pela encenação. Ou será que — e neste ponto vemos os perigos de exagerar as teorias de Brecht — o espectador comum não consegue situar-se terrível e pejorativamente afastado da representação? Não estamos nós habituados a um teatro que pressupõe este afastamento? Se assim não fosse, como poderíamos explicar a infantilidade, a ingenuidade, a trivialidade de tantas obras? Não criou a nossa sociedade espectadores consumidores, senhores e donos do teatro, Ubus a quem autores e actores têm que agradar, mesmo a custo das chicotadas de que precisa o masoquista?

A primeira coisa a fazer é, portanto, quebrar essa distância a que o espectador automaticamente se coloca; irritá-lo, provocá-lo, desarmá-lo, para que se possa contar totalmente com ele e introduzir o discurso crítico e essencial numa atmosfera sem preconceitos, de espectadores que perderam os seus privilégios e estão ali, disponíveis e sem esquemas, para aceitar ou rejeitar, contando para esta tomada de decisão com forças que nunca sobre ele actuaram na plateia de um teatro.

É este o contributo do Living para a «Antígona» de Brecht. Contributo sem dúvida muito importante nesta época do Brecht acorrentado pelos seus imitadores. Contributo também discutível, que tem o seu ponto de partida no próprio texto de Brecht sobre a necessidade da «não intimidação pelos clássicos».

Nas suas Notas, Brecht falava de máscaras e cenários possíveis. Os elementos do Living confiam as máscaras aos seus rostos e o cenário àquilo que encontram em cada teatro. Para animar o espectáculo, só precisam de uma delimitação do espaço cénico e de um fundo neutro. Nem pano de fundo, nem complicações luminotécnicas. Nem guarda-roupa especial, nem orquestra. Frente ao público, alguns actores estão de pé; actores que o provocam (a partir

de um longo happening nada gratuito), que o obrigam a definir-se. Depois, interpretam a «Antígona» de Sófocles segundo Brecht, introduzindo no espectáculo muitos elementos que não se encontram no texto nem no modelo brechtiano. Cantam «espirituais», dançam lascivamente uma dança de Baco, descem à plateia, cospem-nos, olham-nos ora com amor, ora com ódio, contam-nos a tragédia de «Antígona» não só como drama político, mas também colocando dentro de cada um de nós a personagem reduzida à sua condição humana, despenteada, com a pele de todas as raças e assassinada por todas as ditaduras.

O Living não se deixou intimidar, nem por Sófocles, nem por Brecht. Mostrou assim o único caminho da verdadeira criação cénica: integrar todas as aquisições anteriores no próprio discurso, na própria experiência, de acordo com a necessidade do momento.

A «Antígona» do Living não é uma montagem brechtiana no sentido corrente do termo. No entanto, se Brecht não tivesse existido, ela não seria possível.

JOSÉ MOLEÓN

(Este artigo foi extraído da revista *Primer Acto,* n.º 91)

LIVING ?

Extractos de uma entrevista de Julian Beck

P. 27: pensamos que seria melhor desenvolver o poder de decisão do espectador não pela via do racionalismo e da distância, mas sim pela da histeria, do fanatismo e do terror.
P. 25: aquilo que vemos com a droga-droga é talvez mais real do que aquilo que somos levados a compreender com a droga da educação, da política, da língua, das palavras. Estas coisas são igualmente drogas. Desde a infância que somos drogados com todas as ideias da civilização. Precisamos de eliminar essa droga...

(Revista «Le Point», Bruxelas, n.º 8, Fevereiro de 1967: *O caminho da histeria,* por Jean-Pierre Berckmans, pp. 24-29).

A estética do Living baseia-se num princípio simples: tudo o que é palavra pertence à literatura; só a linguagem gestual é especificamente teatral. *Os Mistérios* [1] e *Antígona* apresentam-se da mesma

[1] *N. T.* — Espectáculo do Living Theater intitulado *Mysteries and small pieces.*

maneira: o actor procura impor ao espectador certos tipos de relação baseados na agressão ou na comunhão.

Não é um texto que introduz a fábula de *Antígona,* mas a simples presença dos actores que tentam aterrorizar o espectador; ostentam logo de início um rosto hostil (o dos Tebanos), com a finalidade de colocar o espectador na posição do cidadão de Argos; depois tentam fazê-lo viver a batalha entre as duas cidades, com gestos agressivos, fazendo menção de lhe escarrar na cara. No fim da peça, na sequência da passividade do povo face à tirania, Tebas é invadida pelo povo de Argos. Os actores vêm então à boca de cena, olham o público com olhares aterrorizados e recuam até ao fundo do palco mimando o terror. O espectador passa pois da posição inicial de agredido que não pode responder à violência, à de agressor responsável pela queda de Tebas. A passividade conduziu o povo à sua derrota. De vítima, o espectador passa a carrasco. Do mesmo modo, no fim dos *Mistérios,* os actores vêm, atacados de peste, morrer em transe entre os espectadores; (algumas noites houve quem gritasse: «Vamos deixá-los morrer assim...?»).

Através destes processos pretende-se mostrar a nossa culpabilidade relativamente à morte violenta dos Tebanos e das vítimas da peste. Mas será que estes processos nos dão possibilidade de reagir? Colando-nos à cadeira, não nos condenarão à impotência? «A infelicidade só por si é um mau pedagogo... Os seus discípulos aprendem a ter fome e sede, mas raramente a ter fome de verdade e sede de conhecimento. Os sofrimentos não fazem ainda do doente um médico», dizia Brecht.

Por vezes, é através do erotismo que a encenação procura significar. No princípio do último quadro dos *Mistérios* (a peste), assiste-se com o avizinhar da morte, ao desmoronamento de todas as regras sociais, à libertação de todos os instintos. Os

actores mimam cenas orgíacas, ilustrações directas do texto de Artaud sobre a decomposição de uma sociedade vítima da peste: «...como explicar esse ímpeto de febre erótica por parte dos pestíferos curados que, em vez de fugirem, ficam ali, procurando arrancar uma volúpia condenável a moribundas, ou mesmo a mortas meio esmagadas debaixo do montão de cadáveres onde o acaso as escondeu» (*Le Théâtre et son double,* col. Idées). Desta vez a violência já não tem por função inculpar o espectador, mas seduzi-lo através de imagens «ousadas». A má consciência tornou-se fascínio da decadência e do cataclismo. Em *Antígona* a orgia é diferente. Para festejar a vitória, Creonte dá ordem de bacanais. No Living, eles tomam a forma de danças intermináveis, de um puritanismo muito anglo-saxónico, muito nórdico, bastante longe da loucura transcendente que devia tomar os cidadãos de uma cidade grega depois de uma vitória. Aquém e não além do erotismo, o bacanal limitava-se a deduzir a sua distância dita brechtiana de uma frieza, de uma frigidez eclesiástica, e procurava desesperadamente a sua efectivação através da duração, da acumulação, tentando erradamente que a extensão no tempo se transformasse em profundidade do tema.

A função da palavra

A palavra não é totalmente banida; é, pelo contrário, utilizada com diversas finalidades. Enquanto que em Brecht o texto dos «songs» permite a explicação e a crítica da fábula, em Julian Beck o seu valor é essencialmente litúrgico. Na tirada dos Velhos, o elogio do homem, «prodigioso» quando domina a natureza, «monstro prodigioso» quando subjuga o homem, os actores tornam-se celebrantes que descem à plateia, braços em cruz, cantando o texto ao ritmo de espirituais negros pasteurizados.

Relações de comunhão a que se vêm acrescentar relações de agressão quando cada actor se fixa diante de um espectador matraqueando aos seus ouvidos a última frase do texto. Essa passagem corresponde perfeitamente à função que Beck atribui ao actor: «Julgo que chegará um momento em que os actores se tornarão guias, sacerdotes e poderão levar o espectador a acompanhá-los na viagem que fazem». A palavra é tratada como uma massa sonora. A significação já não se encontra ao nível lexical, mas fonético. Ela assume um valor encantatório, quase mágico. Assim agredido, o espectador, quer seja simples assistente ou participante, limita-se a viver o espectáculo de uma maneira passiva ou visceral; se sai do papel que lhe é imposto (respondendo por exemplo às provocações) o espectáculo acaba (ver relato das desordens ocorridas em Bordéus durante a semana SIGMA, em Novembro de 1967).

No entanto, em alguns aspectos, *Antígona* parece uma ilustração fiel de algumas teorias de Brecht. Cada viragem da acção é precedida pela recitação de um extracto do *Antigonemodel* que é um comentário do personagem relativamente às suas próprias acções. A rotura da acção é ainda acentuada pela oposição entre o inglês e o comentário dito em francês, com um sotaque americano muito pronunciado. A identificação do espectador com as personagens é impossível: de facto, os actores do Living conseguem distanciar-se dos personagens que interpretam. Além disso, não existe continuidade no estilo de representação dos actores principais: Beck-Creonte, por exemplo, passa bruscamente de uma representação pomposa, à de um cow-boy embriagado. Quem tiver um ouvido apurado pode detectar, algumas vezes, o sotaque texano do presidente Johnson. São estes os raros momentos em que o espectador não é mergulhado numa atmosfera de terror, em que lhe é mantida a faculdade de utilizar a razão. No entanto, na medida em que, aqui como no resto, as

significações não são organizadas, podemos perguntar-nos em que medida estes recursos fortuitos à razão, ajudam a compreensão geral do espectáculo.

Podemos agora interrogarmo-nos sobre o valor do postulado do Living. Será que a prioridade concedida à linguagem do corpo permite dar conta da complexidade das relações entre os protagonistas da fábula, entre os actores e os espectadores? Como significar os motivos, segundo Brecht económicos (a luta pelo ferro), da guerra entre Argos e Tebas, sem o auxílio da linguagem articulada? Como significar a historicidade das relações humanas sem recorrer ao cenário, ao guarda-roupa, à música, sistematicamente ausentes?

Acção ou reacção?

Algumas civilizações desenvolveram uma rede de sinais gestuais que permitem uma comunicação complexa: assim, o teatro Kathakali baseia-se nos «mudras», linguagem das mãos, semelhante à dos surdos-mudos, assim como num simbolismo das cores muito elaborado. Mas no Ocidente o sinal gestual não foi desenvolvido; permite apenas um tipo de comunicação rudimentar, sendo apenas legíveis relações como o amor e o ódio, o coito e a agressão. Não se sai da relação carrasco-vítima. Um teatro baseado em meios de comunicação pobres, baseado no antropomorfismo, dificilmente poderá dar conta da complexidade das relações sociais.

Por outro lado, para Brecht, o conflito económico, político, ideológico, que é mostrado em cena deve repercutir-se na plateia; deve *dividir* o público, fazer rebentar as suas *contradições*. O Living, pelo contrário, na cena como na plateia, limita-se a desencadear *conflitos físicos*. Utilizando técnicas de dinâmica de grupos em voga nos E.U.A., os actores procuram *unificar* os espectadores no terror, na culpa-

bilidade ou no espiritualismo. Os homens (o público) já não estão divididos pelo seu lugar na sociedade e pelo seu grau de consciência, mas sim pela sua capacidade de reacção física: de um lado os «vivos» (living), do outro os «racionais» (os fósseis).

Teatro do prazer físico e da angústia física, teatro do instante (da anti-memória), o Living, inimigo do consumo, não pode oferecer senão o consumo dos seus espectáculos.

O Living Theater será verdadeiramente um teatro vivo? Não será antes uma tentativa (não uma pesquisa) para ressuscitar uma forma pré-teatral da representação? Na sua função como nos seus meios, o Living Theater não seria então um teatro de *acção*, mas sim de re-acção.

M. SYS

(Extraído da «Nouvelle Critique», n.º 11, Fevereiro 1968).

PARA UM TEATRO POBRE

«Quais as origens das suas experiências teatrais?» Fazem-me com frequência esta pergunta e confesso que ela provoca em mim uma reacção de impaciência. Que se entende por «experiência teatral»?; e por «espectáculo experimental»? Geralmente uma prova-limite, uma tentativa normalmente acompanhada de uma «inovação». Na realidade, estas tentativas têm como finalidade a encenação de um drama «à la mode», apoiando-se numa cenografia de vanguarda ou «pop-art», utilizando música concreta ou electrónica, enquanto os actores continuam a representar à maneira tradicional, recorrendo aos truques mais banais, ou introduzindo técnicas de circo ou de cabaret.

Conheço muito bem esses «espectáculos experimentais»; eu próprio os encenei.

No entanto as nossas ambições são diferentes. Queremos, antes de mais, libertarmo-nos do eclectismo. Não acreditamos que o teatro seja uma amálgama de diversas disciplinas artísticas.

Pelo contrário, pretendemos definir aquilo que constitui a essência ou a particularidade do teatro; aquilo que não pode ser glosado ou imitado por outros géneros de espectáculos. Além disso, os nossos trabalhos, centrados naquilo que consideramos a essência do teatro enquanto arte — isto é, na relação entre o actor e o espectador, e entre a técnica espiritual do actor e a composição das diferentes par-

tes da interpretação — constituem investigações autênticas e de grande alcance.

Seria fácil falar quer de tradições quer de fontes directas. Durante muito tempo estudei Stanislavski e a ele devo o meu interesse pelo método de interpretação do actor. Foi para mim um guia e um exemplo de investigador; investigador tenaz, sempre disposto a modificar o seu ponto de vista e continuamente em discussão consigo mesmo. Foi Stanislavski o primeiro a levantar problemas importantes relativamente ao método. No entanto, as nossas opiniões são frequentemente diferentes das dele, até mesmo diametralmente opostas.

Tentei, dentro do possível, pôr-me ao corrente das tendências que, na Europa ou noutros sítios, prevalecem no que respeita à formação do actor. Pareceram-me importantes os exercícios de Dullin, os estudos de Delsarte sobre as relações introvertidas e extrovertidas no comportamento do homem; as «Acções Físicas» de Stanislavski; a preparação bio-mecânica de Meyerhold e as experiências de Vachtangov que procurava conjugar a expressão «exterior» com o método de Stanislavski. Fiquei além disso impressionado com a formação do actor no teatro oriental, em primeiro lugar com a «Ópera de Pequim», e também, é claro, com o Kathakali indú e com o Nô Japonês.

Um arsenal de meios

Os nomes e os sistemas poder-se-iam multiplicar. O método que aperfeiçoamos não é ainda um conjunto de receitas agrupadas daqui e dali, se bem que por vezes utilizemos (depois de adaptados e transformados) elementos pertencentes a diversos métodos. De facto, o que surge como o fenómeno mais importante do nosso método é o facto de não tentar ensinar ao actor uma receita qualquer e nem

sequer o ajudarmos a construir um «arsenal de meios». Não se trata de um processo dedutivo, de uma soma de noções diversas. Tudo se centra e se concentra em torno do domínio interior do actor, domínio esse que se expressa através da tensão máxima: o desvendar-se totalmente, o pôr a nu a sua própria intimidade e tudo isto sem a menor parcela de egocentrismo e de auto-satisfação. Pelo contrário, o actor ao interpretar deve fazer uma *entrega total de si mesmo.* É portanto uma técnica de «hipnose» e de integração de todas as forças psíquicas e corporais do actor, que emergem das profundidades da intimidade e do instinto, e surgem através de uma espécie de «iluminação».

No nosso teatro, o método de formação do actor não procura inculcar nele um facto determinado, através do desenrolar de um processo psíquico específico, mas tenta ensiná-lo a vencer os obstáculos impostos pelo organismo. Para que não houvesse diferença temporal entre o impulso interior e a reacção física, para que o impulso fosse já por si uma reacção exterior, o corpo não deveria opor qualquer resistência à sua vida interior. Desta forma, o corpo parece ceder à destruição, à combustão, e o espectador entra em comunicação com uma sequência de impulsos espirituais visíveis. No entanto, trata-se, de certa maneira, de *um caminho negativo:* eliminação de resistência, de obstáculos, e não soma de meios e de receitas.

Poder-se-ia dizer que, no nosso método, o trabalho psíquico do actor representa já por si um meio, mas isto não seria totalmente correcto na medida em que é preciso notar que um processo espiritual *nunca é apreensível na sua totalidade.* Anos de trabalho e de exercícios realizados intencionalmente (exercícios que através de um treino físico, vocal e plástico, procuram dar ao actor uma concentração apropriada) permitem, por vezes, descobrir o princípio deste caminho. Só então é possível amadurecer, atra-

vés de uma colaboração atenta, aquilo que o próprio actor despertou em si. Mas esta atitude, ainda que próxima da concentração, da fé, da «abertura» e até da sua própria destruição no trabalho, baseia-se, pelo contrário, na passividade (numa predisposição passiva para realizar uma interpretação activa), não como «uma coisa qualquer que se pretendesse fazer», mas como se «nos resignássemos a fazer determinada coisa».

A maior parte dos actores do nosso teatro estão em condições de valorizar a sua sensibilidade e seguir este caminho. O nosso trabalho quotidiano não consiste em elaborar uma técnica espiritual, mas, pelo menos de início, em compor um papel, construir formas, interpretações, sinais: em suma, treinam-se para conhecer aquilo a que voluntariamente chamam «artificialidade».

A técnica espiritual do actor e a «artificialidade» (articulação de sinais para construir o papel) não se opõem entre si. Contrariamente ao que se pensa habitualmente, pensamos que um processo psíquico que não esteja baseado na disciplina, na articulação do papel e numa estruturação adequada, não se traduz numa libertação, mas deve ser compreendido como uma forma pura e simples de caos biológico. Inversamente, a composição do papel enquanto sistemas de sinais que superam o «natural» quotidiano (o que só serve para alterar a verdade) e revelam o que se esconde (quer dizer, põem a nu as contradições das relações humanas), não limita de facto o amadurecimento espiritual, favorece-o. Quando um ser humano sofre um choque produzido por um susto, uma grave ameaça ou uma alegria excessiva, deixa de se comportar «naturalmente», começa a comportar-se de modo diferente, «artificialmente», pelo menos aos olhos de um observador objectivo. Levado pelo entusiasmo, (o homem) começa a fazer gestos, a dançar, a cantar e a «articular» ritmicamente; é o *signo,* e não o *gesto habitual,* para nós

constitui a expressão elementar. Verifica-se uma tensão entre o processo interior e a forma visível, que reforça ao mesmo tempo os dois factores; a interioridade do homem assemelha-se ao animal que morde o freio e tenta libertar-se através de reacções espontâneas. No que respeita à técnica pura, não procuramos «acumular» sinais como sucede no teatro oriental onde há uma repetição constante dos mesmos sinais, mas procuramos purificar os sinais dos impulsos humanos naturais, depurando-os de tudo o que possa parecer convenção normal, hábito, costume social enxertado no próprio impulso. Quando temos de enfrentar as contradições (entre gesto e voz, entre voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e reflexão), procuramos purificar, quase artificialmente, a sua estrutura escondida. Trata-se contudo de um caminho negativo, ainda que a um nível interior.

Naturalmente, torna-se difícil para nós distinguir entre aquilo que na nossa atitude resulta do nosso programa, das nossas ambições conscientes, e o que é apenas consequência da nossa imaginação.

Perguntaram-me várias vezes se alguns aspectos dos nossos espectáculos que os aproximam do teatro medieval representam um regresso consciente às origens, ao teatro ritual. A resposta não podia deixar de ser ambígua. Na minha actual situação, o problema do mito, das «raízes» das situações humanas elementares, parecem-me (enquanto homem de teatro) de uma importância facilmente explicável.

Além disso, isto não é o resultado de uma filosofia particular da arte; foi a própria prática que me levou a tomar o problema em consideração, abrindo caminho para as necessidades objectivas do nosso ofício. Neste sentido estou de acordo com Sartre quando diz que: «cada técnica remete sempre para uma metafísica».

Mas foi preciso muito tempo para que eu conseguisse conciliar as tentações da prática teatral com as teorias admitidas «a priori».

Foi Ludwik Flaszen, amigo, crítico e colaborador íntimo, que, primeiro que alguém, mo fez notar cruamente. Ele demonstrou-me que aquilo que eu espontâneamente seguia, respondendo apenas às necessidades da prática teatral, abria muitas vezes novas perspectivas, contrariando mesmo o que se podia deduzir de considerações puramente teóricas.

Isto significa que nem sempre estou em condições de dominar intelectualmente as minhas próprias realizações.

Resumindo: a auto-análise dos meus espectáculos revelou-me que eles não são o resultado de uma teoria solidamente construída, mas que a minha consciência artística acompanha as minhas realizações, explicitando-as uma vez consumadas, o que logicamente me levou, a partir de 1961, a concentrar os meus esforços sobre os problemas de método e a admitir que a fórmula de Sartre poderia explicar-se no meu caso.

Portanto, procurei encontrar, através da prática da encenação, uma resposta à pergunta que me havia sido formulada no início: Que é o Teatro e qual a sua essência? Quais os seus elementos que não podem ser substituídos pelo Cinema ou pela TV? Finalmente fui conduzido a duas ideias-chave: em primeiro lugar à ideia de um «teatro da pobreza», e depois à de considerar o espectáculo como um acto de transgressão.

É inútil determo-nos mais tempo sobre estes dois aspectos da nossa concepção de teatro. São necessárias mais algumas explicações.

Querendo delimitar exactamente o facto teatral, eliminámos progressivamente do espectáculo tudo o que tivesse características peculiares; assim, pusemos de lado a caracterização, os efeitos de luz, as decorações, o fundo musical, em suma a própria

cena. Empiricamente constatámos que o teatro, privado de todos estes truques e acessórios, não deixa por isso de existir. Deixa de existir apenas quando se corta a comunicação entre o actor e o espectador, quando desapareceu o diálogo directo, palpável e vivo.

Velha verdade, dirão vocês. Aceitarei, se nos referirmos à teoria do teatro; mas na sua prática esta verdade revela importantes consequências. Impede que se veja no teatro uma síntese de diversas disciplinas: Literatura, pintura, arquitectura, música, arte do actor (sob a direcção do encenador). Encarar o teatro como uma síntese das artes leva-me a confirmar que, actualmente, reina na cena algo a que com muito gosto chamaria «riqueza»; no entanto esta é a confirmação das suas fraquezas.

O teatro rico

Que é o teatro «rico»? Um teatro parasita, uma realização de cleptomania artística. O teatro actual alimenta-se das artes que lhe são estranhas, utilizando tudo o que nelas existe de progresso. Cria espectáculos híbridos, e combinações heterogéneas; o espectáculo perde assim a sua «personalidade teatral».

O teatro «rico», acumulando umas sobre as outras formas que não lhe pertencem, procura sair do beco sem saída em que o cinema e a televisão o meteram em virtude da concorrência que lhe fazem no domínio técnico (montagem, mudança do lugar da acção, composição de quadros, etc...).

Eis aqui a razão pela qual os directores, ao realizarem uma obra de compensação que poderíamos chamar freudiana, insistem em criar um espectáculo «total», uma realização que reúne em si todas as técnicas das diversas artes; ou melhor, amontoam-nas, sobrepõem-nas ao máximo.

Chegam ao ponto de utilizar telas cinematográficas no espectáculo teatral.

Mas procuram sobretudo, com meios puramente mecânicos, dar mobilidade ao espaço teatral (sala e cena); pretendem «dinamizar» a cena, actuando não apenas nela mas também na sala. Tudo isto é radicalmente falso.

Seja qual for a via que os encenadores sigam para aperfeiçoamento destas possibilidades técnicas, o teatro estará sempre em desvantagem em relação ao cinema e à televisão. É por isso que propomos um teatro «pobre».

Praticamente reunciamos à cena. O que é verdadeiramente indispensável é a sala vazia onde, de espectáculo para espectáculo, podemos distribuir os lugares para os espectadores e para os actores. Estes podem movimentar-se nos diversos espaços criados entre os espectadores, como corifeus da comunidade teatral, corifeus que entram directamente em contacto com os espectadores; convertem-se nas suas próprias emanações e impõem-lhes um papel dentro do espectáculo (papel passivo, papel de testemunhas).

Mais, inversamente, também é possível afastar os espectadores situando aqueles, por exemplo, atrás de uma vedação que apenas lhes deixe as cabeças de fora. Os espectadores observam assim os actores de cima, e numa perspectiva deformante, como animais no jardim zoológico. Quase se convertem em público de uma corrida, em estudantes de medicina que assistem a uma operação cirúrgica ou até em *voyeurs* que pela própria indiscrição projectam sobre a acção uma luz mórbida e transformam-na em infracção, em imoralidade. Os actores podem até representar entre os espectadores, como se estes não estivessem ali, colocando na sala elementos cénicos que sirvam para encerrar os espectadores não na acção, mas na arquitectura da própria acção, e conceder-lhes um valor visual ou submetê-los à pressão do espaço.

Pode-se inclusivamente transformar a sala num lugar determinado: a última cena de *Fausto* (a qual se pode assemelhar à Última Ceia) decorre no refeitório de uma convento, onde Fausto oferece um banquete, representando para os seus convidados, como nas festas barrocas, os acontecimentos da sua vida recitados pelas mesas e entre os espectadores. As soluções possíveis são infinitas.

Num teatro pequeno o mais fácil é modificar a sala, de espectáculo para espectáculo, e isto nunca ultrapassa as despesas de um possível cenário. Mas suponhamos que o fundamental não é a eliminação da cena; consideramos o nosso teatro como um campo de investigação e queremos levar as nossas experiências até ao fim. Em cada novo espectáculo a nossa maior preocupação é encontrar uma relação particular entre os actores e os espectadores, tentando extrair daí as possíveis conclusões em relação à possível sistematização do espaço teatral. Renunciámos aos jogos de luz — o que nos revelou os inúmeros efeitos que o actor pode obter dos projectores fixos — pois o actor pode assim valorizar as sombras e as luzes. O que é notável é o facto de, a partir do momento em que está situado numa zona iluminada, isto é, a partir do momento em que se torna visível, o espectador começar a tomar parte integrante no espectáculo. Verificou-se também o fenómeno segundo o qual, à semelhança do que nos patenteiam os quadros de El Greco, o actor pode (graças à sua técnica mental) «iluminar-se», converter-se em fonte de uma «luz espiritual».

Renunciámos aos trajos, aos narizes postiços, às barrigas falsas, isto é, a tudo aquilo que o actor prepara antes de entrar em cena. E constatámos que o que é teatral, mágico, fascinante, é a capacidade que o actor tem para se transformar em tipos e carac-

teres diferentes, e tudo isto «pobremente», quer dizer, apenas pelo seu trabalho.

As diversas máscaras obtidas pelo actor, apenas com a ajuda dos seus impulsos interiores, dão ao espectador a impressão de uma trans-substanciação, enquanto a caracterização produzia efeitos de falsificação.

Aprendemos que o trajo (despido de um valor preciso, só existe em função do actor que o usa) pode ser transformado perante os olhos dos espectadores, modificado pelos movimentos do actor, etc... Através da supressão de todos os elementos plásticos que falam em lugar da acção, isto é, em lugar do actor que é o ser, comprovámos que este pode criar objectos simples e evidentes que se encontrem à mão; o gesto e a atitude do actor transformam a terra firme em mar, a mesa em confessionário, um pedaço de ferro num objecto quase animado, etc.

Aprendemos que o espectáculo só se transforma em verdadeiro espectáculo musical desde que se suprima do teatro qualquer espécie de música mecânica ou interpretada por uma orquestra independentemente dos actores. Só então é possível compor música no seio do próprio espectáculo, regulando a tonalidade e a intensidade das vozes humanas, o barulho de objectos que se tocam, etc. Aprendemos também que o próprio texto não pertence ao campo do teatro e é introduzido em cena apenas graças ao actor, em virtude das entoações, associações de sons, em suma, em virtude da musicalidade da linguagem. A aceitação de um teatro pobre, a sua purificação relativamente a tudo o que não é teatral, a concentração na quintessência ou mais simplesmente, num ponto de arranque, tudo isto nos fez compreender e descobrir novas riquezas que pertencem verdadeiramente ao teatro e estão implícitas no nosso trabalho.

Teatro e transgressão

Falemos agora do teatro como transgressão. Por que fazemos tantos esforços em prol da arte? Para romper as barreiras que nos embaraçam, para ultrapassar os nossos próprios limites, para preencher os nossos vazios ou suprimir as nossas incapacidades; quer dizer, para os realizarmos, ou, melhor, para imprimirmos à nossa vida um objectivo.

A arte não é um estado de espírito, nem uma condição humana; é maturidade, evolução, um processo que nos faz sair da obscuridade para alcançarmos a luz. Por isso lutamos para atingir a verdade sobre nós próprios, para arrancarmos as máscaras que trazemos na vida. Há já muito tempo que eu via no teatro — naquilo que ele tem de palpável, de corporal, de fisiológico — o lugar da provocação, do desafio que o actor lança a si próprio e que indirectamente lança ao espectador (a recíproca também é verdadeira: desafiando o espectador, o actor desafia-se a si mesmo). O teatro deve violar os estereótipos da nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemos de pensamento; deve violar brutalmente esses estereótipos enquanto estiverem inculcados no organismo humano (no corpo, na respiração, nas reacções interiores); deve portanto violar determinados tabus; é através desta transgressão que o teatro nos permite — através de um «shock», de uma sacudidela que faz cair as máscaras — entregarmo-nos tal como somos a algo tão extraordinariamente difícil de definir e que tem simultaneamente a ver com o Eros e a Charitas.

Como encenador fui tentado a utilizar situações arcaicas santificadas pela tradição, situações tabu (no campo religioso, nas tradições nacionais, etc.). Sentia necessidade de me medir com esses valores. Estava fascinado e dominado ao mesmo tempo por uma inquietação interior, e obedecia simultaneamente a uma tentação blasfemadora: quer dizer, queria atacá-los, vencê-los, ou melhor, confrontá-los com a minha experiência pessoal que por sua vez é determinada pela experiência colectiva do nosso tempo. Alguns críticos falaram a este respeito de uma «luta com as minhas próprias origens», outros de «uma dialéctica da apologia e da farsa», finalmente outros, de uma «religião que se exprime através da blasfémia, de um amor que se manifesta através do ódio».

Chegado a este ponto, em que a experiência profissional e a análise das minhas realizações me conduziram da inconsciência à consciência (portanto de provas empíricas até um método elaborado), vi-me obrigado a estudar novamente a história do teatro assim como outros domínios da ciência como a psicologia e a antropologia cultural. Foi necessário uma certa racionalização (ou pelo menos uma formulação intelectual) destes problemas.

Foi então que se me revelou a importância do mito, primeiro como situação humana primordial; depois como complexo colectivo, exemplo e modelo de comportamento que sobrevive à consciência da comunidade e influencia de forma imperceptível as reacções sociais.

Quando o teatro fazia ainda parte da nossa vida religiosa, mas era já teatro, libertava a energia dos espectadores que incarnavam o mito, o profanavam, ou melhor, o superavam: o espectador podia assim descobrir a sua verdade pessoal na verdade do mito,

chegando à catarse através do terror e do sentido do sagrado. Não foi por acaso que a Idade Média inventou o «mistério».

Hoje a situação é diferente. As colectividades já não se caracterizam pelas suas religiões; as formas tradicionais do mito encontram-se em plena transformação, desaparecendo ou incarnando-se de modo diferente; as próprias relações conscientes ou inconscientes dos espectadores com o mito como complexo colectivo, estão muito diversificadas. Nós próprios somos hoje muito mais influenciados pelas nossas convicções intelectuais. De tudo isto concluímos que o «shock» que nos permitiria atingir esse domínio do nosso espírito situado mais além da máscara, é muito mais difícil de conseguir.

É-nos definitivamente impossível obter uma identificação colectiva com o mito, quer dizer, uma identificação da nossa verdade individual com a verdade universal.

Mas sendo assim, que é o possível hoje em dia? Primeiro que tudo, a confrontação com o mito, mas uma confrontação que ocupe o lugar da identificação, isto é, que não renegue nenhuma das nossas experiências. Uma tentativa portanto de se incarnar num mito, sabendo que esta incarnação não pode ser total, uma tomada de consciência da relatividade dos nossos problemas, encarados em referência às nossas «origens» e vistos de uma perspectiva contemporânea.

Se esta operação for sincera e brutal, se for realizada dentro de um espírito de obediência e de sacrifício — despojando-nos por exemplo da intimidade, normalmente inviolável — a máscara pode ser arrancada.

Quando nada nos reste de concreto, o único domínio seguro é o da corporalidade, sempre real e palpável. Violando a intimidade de um organismo vivo, acordando as suas reacções fisiológicas e os seus impulsos interiores, de um modo quase brutal

que permita atingir os seus limites, devolveremos o valor concreto e humano a uma situação mítica, transformá-la-emos numa expressão pura da verdade vivida.

É sempre arriscado estabelecer as fontes racionais de um método prático. Quando uso fórmulas ou palavras como «crueldade» estou a seguir voluntariamente Artaud, se bem que ele parta de experiências diferentes e utilize a palavra num sentido ligeiramente distinto. Artaud era um visionário do teatro; não podia dedicar-se à investigação a longo prazo, e esta é possivelmente a razão pela qual os seus textos não têm grande valor metodológico. São profecias — surpreendentes, extraordinárias até, visto que o tempo lhes deu razão — mas não constituem verdadeiras directrizes de trabalho. Um encenador não pode extrair de Artaud uma linha de conduta bem definida.

Quando utilizo palavras como «raízes», «solo mítico», fazem-me perguntas acerca de Nietzsche, mas quando falo de «representações colectivas» cita-se Durkheim, e se utilizo a palavra «arquétipo» é Jung que é citado.

Na realidade, tudo o que eu procuro equacionar é extraído da minha própria experiência prática, do meu trabalho e não de especulações realizadas em domínios que não são os meus (se bem que eu aceite que as minhas ideias podem ser encaradas de um ponto de vista etnológico, sociológico, etc.).

Quando falo da partitura dos signos do actor fazem-me perguntas sobre o signo no teatro oriental, sobretudo no teatro clássico chinês, tanto mais que o estudei *in loco*.

Mas no teatro oriental o signo é invariável como a letra de um alfabeto; é conhecido dos espectadores; pensamos, por outro lado, na cristalização dos papéis em signos, de modo que não reste outra coisa além da estrutura. Não quero dizer com isto que tudo o que nós fazemos seja absolutamente novo.

Sofremos mais ou menos conscientemente influências vindas das tradições, da ciência e da arte, em suma, das superstições e preconceitos próprios da civilização que nos formou, da mesma maneira que respiramos o ar do continente onde nascemos. Tudo isto influencia o nosso trabalho mesmo quando procuramos defender-nos. Do mesmo modo, quando chegamos a fórmulas teóricas e comparamos as nossas ideias com as dos nossos predecessores atrás citados, somos levados a fazer correcções retrospectivas e — graças a esta condição — vemos mais claramente as possibilidades que se nos abrem para o futuro.

Quando comparamos o nosso trabalho com o conjunto da Grande Reforma Teatral, desde Stanislavski a Dullin e desde Meyerhold a Artaud, damo-nos perfeitamente conta de que não somos os primeiros e que não construímos a nossa mensagem no deserto. E quando encontramos no nosso trabalho aspectos já realizados por outros mas sem que tivesse havido em nós uma influência directa, aceitamos isso humildemente, sabendo que o nosso ofício tem os seus objectivos e que não podemos alcançar uma meta sem ser através de uma espécie de obediência às necessidades superiores, através de uma espécie de «gravidade» ou dessa «atenção» de que um dia falou Thomas Mann.

No teatro que dirijo criou-se uma situação particular: não sou propriamente o encenador, mas sim um director artístico ou «guia», ou, melhor ainda — como dizem os meus amigos — «conselheiro espiritual».

No entanto não seria exacto focar apenas este aspecto da minha situação. Se se reconhecem algumas sugestões minhas nas realizações espaciais do nosso colaborador, arquitecto Gurawski, isso resulta do facto de que a minha concepção do espaço teatral é sem dúvida interdependente da sua, e que se formou ao longo de muitos anos de contacto com a sua personalidade.

Trabalhar com um actor que tem fé em nós é um facto extraordinariamente fecundo. Se a sua boa vontade e a sua fé (a palavra fé não me parece a mais adequada) são concretas, atentas, ilimitadas, nós próprios sentimos um desejo imenso de caminhar na descoberta das suas máximas possibilidades (das suas possibilidades e não das minhas). Ao seu desejo de perfeição corresponde sempre da minha parte a atenção, o esforço e o desejo de ir em sua ajuda.

A plenitude do «guia espiritual» está projectada no actor, ou, melhor, é o próprio actor que com o «guia» descobre a sua própria plenitude. É assim, nesta espécie de revelação, que ambos se enriquecem. Não se trata já de formar um actor mas sim de sair de si próprio para realizar a verdadeira descoberta dos outros. O trabalho do actor pode assemelhar-se a um segundo nascimento.

O actor renasce não só como actor, mas também como ser humano.

Este renascer do actor é sempre acompanhado por um renascer do próprio «guia» que o observa, ajuda e ampara, chegando assim à verdadeira compreensão do ser humano.

JERZY GROTOWSKI

(Extraído da revista *Primer Acto*, n.º 95).

HISTÓRIA E METAFÍSICA EM GROTOWSKI E NO LIVING THEATER

O criador em arte nunca admite que se lhe admire uma parte do trabalho, e que simultaneamente se ponham reservas em relação à outra parte. O maniqueísmo reconforta muito mais; até é possível que o criador precise dele.

Temos uma grande admiração por Grotowski e pelo Living Theater; as observações que lhes faremos referem-se mais às suas perspectivas de trabalho, do que aos resultados que com eles se têm alcançado. De facto, se no decorrer dos últimos anos houve algo de novo no teatro, foi sobretudo graças ao Living, a Grotowski e a poucos mais.

Revolução? Subversão? Não sei. Alguns fanáticos de Brecht precipitam-se já nos braços de Grotowski. Vão na onda da moda. Não se devem confundir os que trabalham com os que correm atrás do último produto lançado no mercado. Os adversários da última guerra revoltam-se já contra os intrusos: Beckett, Ionesco, etc.; podem condenar o *Berliner Ensemble* juntamente com tudo o que vai surgindo à sua volta.

Pelo que me diz respeito, penso que estas novas experiências são apaixonantes; é por isso que acho que se deve tomar posição face a elas. Vi por exemplo patentes nos espectáculos de Grotowski, os resultados de pesquisas que eu próprio tinha encarado, mas que acabaram por nunca ultrapassar o estado embrionário. Dado que Grotowski as levou às últimas consequên-

cias, vejo agora que o meu trabalho já não deve ser orientado da mesma maneira. Finalmente (e isto é fundamental) o trabalho de Grotowski ensina-nos teatro, o que não acontece frequentemente, e a mim não me desagrada em absoluto receber lições.

Creio que a tarefa mais urgente é a de contradizer os admiradores de Grotowski num ponto fundamental; dizem e escrevem que aprovam as suas experiências pelo enriquecimento que trazem ao trabalho do actor. Pensam que Grotowski descobriu novas técnicas, as quais podem, inclusivamente, ser aplicadas a outros géneros de teatro: ora isto é falso.

Os trabalhos de Grotowski não podem de maneira nenhuma ser considerados como meios que possam servir de base a um reportório, dado que estão totalmente condicionados, inspirados e formulados na perspectiva do «fim» que se propõem atingir. Isto é, os «meios» em si, são já «fins»: ao tentar aplicar estes meios a outros fins, acabariam por perder a eficácia.

O valor de Grotowski está em ter encontrado uma nova escrita cénica com uma coerência interna própria. Encontrou assim uma via, via essa que permanece no entanto fechada ao teatro tradicional, que de modo algum possui virtualidades para a utilizar. Contudo estou quase certo de que muito em breve hão-de aparecer para aí imitações sem interesse.

Falemos claro: os actores formados por Grotowski são extraordinariamente bons na expressão do discurso de Grotowski; mas, se trabalhassem para o teatro tradicional seriam provavelmente muito fracos, salvo raríssimas excepções. E seriam fracos porquê? A fabulosa interiorização física dos papéis, que tão bem sabem representar, transformar-se-ia numa série de tiques e atitudes cénicas deslocadas e exteriores, se a aplicassem por exemplo a Ésquilo, Shakespeare, etc. Dificilmente podemos imaginá-los no monólogo de *Hamlet* ou em *«L'immpromptu de Versailles»*. Abandonaram o texto, o diálogo, para descobrir novas terras; no dia em que as abandonassem, abandonariam também as

descobertas feitas. Grotowski coloca o actor no centro do teatro; o actor é o eixo da representação. Sintetisa o teatro. Os textos teóricos de Grotowski definem rigorosamente esta afirmação. Grotowski rejeita o que pertence ao domínio da pintura (cenografia), da música (ruídos e música de cena), da literatura (texto); rejeita inclusivamente a caracterização, as luzes, a tela cinematográfica, as projecções, etc., demonstrando assim claramente que, por mais que se acumulem meios, por mais que se sobreponham, nunca se alcançará uma síntese concreta. A sua «crítica» ao «teatro total», é saudável e oportuna. No entanto, não podemos rejeitar Ésquilo, Shakespeare, os isabelinos, enfim, a totalidade da literatura dramática, só porque consideramos que não é especificamente teatral; isto é uma provocação absoluta. Mas Grotowski apoia toda a sua teoria na seguinte afirmação: o texto pertence à literatura.

Esta afirmação pode inverter-se; é o que seguidamente faremos.

Grotowski critica os homens de teatro por não compreenderem que a especificidade do teatro não é o texto; o texto pertence à literatura. Isto está correcto, mas poderíamos então dizer que tudo o que é palavra pertence à literatura: uma poesia de Mallarmé, um «slogan» publicitário, um artigo de jornal, um ensaio sobre Platão. Podemos pois criticar Grotowski por não compreender a especificidade do texto dramático e por não ver que desde os gregos o trabalho dos dramaturgos foi precisamente a procura de uma escrita que se afastasse da epopeia, da poesia (como da dança e da pantomima), etc. De facto, dentro da literatura em geral, a literatura dramática tem um campo específico. Grotowski poderia contestar esta afirmação alegando que esta especificidade não lhe interessa para nada e que a sua pesquisa tem outro sentido. É justo.

Mas talvez perca a razão quando, para justificar o seu trabalho, utiliza nos textos teóricos argumentos

tão frágeis. Para a pesquisa da especificidade «física» do texto, Grotowski opera sobre grandes textos como «O príncipe constante» ou «Fausto», uma redução que se assemelha extremamente à redução psicanalítica.

Explicar-me-ei melhor através de um exemplo: quando Freud fala da tragédia de Sófocles, «Édipo Rei», redu-la ao complexo de Édipo.

Esta redução é legítima e coerente: a questão é trazer para a luz um conteúdo latente, mas escandalize-se quem quiser, este conteúdo só pode ser pobre. «É certo que uma comparação destes resultados com os da mitologia, da teologia, da filosofia ou da história das religiões, só pode desenvolver-se em detrimento da psicanálise; do ponto de vista do espírito, ou melhor, da espiritualidade, a psicanálise é decepcionante; mas uma vez que assim se quer, assim deve ser. A sua monotonia é consubstancial e a sua pobreza não é vício, é ascetismo que aceita como única garantia da sua verdade». (Marthe Robert).

Grotowski pretende analisar os grandes mitos e experimentá-los através de uma «redução» que é constituída por alguns factos físicos. Um Grotowski freudiano reduziria «Édipo Rei» ou «Hamlet» a dois actos físicos brevíssimos: um jovem mata o pai que vê como um obstáculo às suas relações sexuais com a mãe; deixaria também entrever, mediante qualquer recurso cénico, que o jovem é qualquer de nós, espectadores, e que a cena foca dois fantasmas psicológicos. Este Grotowski freudiano poderia apresentar o mesmo espectáculo um dia com o título «Hamlet», e outro com o título «Édipo Rei». Mas Grotowski não é freudiano. Grotowski volta-se para os mitos e, segundo cremos, ele utiliza para os desentranhar, apenas um objecto: o método freudiano. No entanto, ele não constrói uma análise; suprimindo todo e qualquer comentário verbal e introduzindo em seu lugar uma pantomima mais ou menos sonorizada, Grotowski extrai um mito de um texto de Marlowe ou de Calderon. O seu espectáculo propõe assim uma série de

variações sobre o mito. Mas a partir deste momento, tudo evolui para o caos.

Qual o significado desta série de variações? Para realizar o seu espectáculo, o «Teatro Pobre» de Grotowski deve rejeitar a pobreza freudiana» de que fala Marthe Robert. Grotowski encontra-se pois a partir deste momento em companhia de um conhecido adversário de Freud (tudo isto requeria, é claro, uma exposição mais ampla e circunstanciada). Grotowski critica os seus primeiros exegetas por citarem demasiado Jung, referindo-se ao trabalho dele Grotowski. Penso que tinham razão, dado que o trabalho de Grotowski não é freudiano, embora, como Jung, faça uso das descobertas freudianas. Opõe-se com Jung e numerosos espiritualistas, à pobreza freudiana; quer queira quer não, vai no rasto de Jung. A nível analítico, para Freud, «Édipo» e «Hamlet» são idênticos; mas são as suas «impurezas», isto é, o seu material verbal, no qual está presente o mesmo «complexo de Édipo», que contribui para tornar estas obras interessantes. Por outro lado, entre ser rei da Dinamarca e de Atenas, existem diferenças importantes: condições sociológicas, filosóficas, poéticas, etc., dado que a situação numa determinada civilização, na história, não é um factor desprovido de importância...

Grotowski acaba por passar por cima disto; mais concretamente, nos seus espectáculos, tende a negar a situação na História que em grande parte será verbal (embora a nível de estruturas dramáticas — que também são históricas — houvesse muito mais a dizer). Grotowski cai assim numa das tentações mais frequentes dos autores contemporâneos: a recusa da História: «Mas quando acabarão vocês de deitar contas ao tempo!?» (Beckett).

Baixando o nível de consciência dos seus personagens, reduzindo-os a «clowns» ou a «marionettes», os dramaturgos actuais conseguiram (aparentemente) levar a cabo a rejeição da História. Grotowski segue esta via baixando ainda mais o nível de consciência

dos personagens. Pretende reduzi-los a impulsos; e este objectivo é facilitado pelo abandono do texto. Enquanto Beckett, por exemplo, se limita a abandonar a antiga riqueza verbal (para descobrir outra) e não voltará a escrever: «A História é um pesadelo de que procuro acordar» (Joyce), — mas sim a já citada frase de Pozzo que, aliás, conserva o mesmo conteúdo, Grotowski, devido à redução radical do nível de consciência dos personagens, cai inevitavelmente nos *arquétipos;* o mesmo acontece a Beckett. No par Pozzo-Lucky reconhece-se a eterna relação do carrasco com a vítima, e portanto a relação do capitalismo com o proletariado, do nazismo com... A série é praticamente infinita, pois é uma série histórica. Os adversários de Grotowski dizem que qualquer das suas obras há-de ser sempre a *Paixão de Cristo.* Poderiam dizer com razão que Grotowski recorre a *arquétipos* para negar a *História.*

Grotowski e o Living têm no entanto descoberto novos domínios. Apresentam-nos uma nova linguagem teatral, que não deixa contudo de possuir a sua retórica. Apesar de algumas subtilezas, há duas figuras que dominam. A primeira é a do carrasco-vítima. «Quando o conflito é verbal, é possível dar conta de muitos dos pormenores através da palavra; mas quando o conflito se reduz a relações físicas, estas são necessariamente relações de força imediata entre os personagens. Um personagem tortura os outros. A lógica teatral exige oposições; Grotowski e o Living mostram como de um momento para o outro, a vítima se transforma em verdugo. Os seus espectáculos são uma brilhante exploração destas duas figuras. As relações dos personagens apresentados são declaradamente sado-masoquistas. Além disso, o comportamento de um é determinado pelo comportamento do outro, como sucede nos habituais «jogos» entre pessoas sexualmente pervertidas, ou nas sessões de tortura que lemos de vez em quando nos jornais. É intencionalmente que emprego as palavras «sessões» e «jogo» porque julgo

que agradariam a Grotowski. Nos textos teóricos, fala frequentemente naquele *mais além do teatro* como de uma *iluminação* que nos permitiria *deixar cair as máscaras.* Esta ideia de arrancar as máscaras, sobre a qual assenta todo o seu edifício teórico, parece-me discutível. Nos tempos que vão correndo, não são ingenuidades deste tipo que acabarão com a psicopatologia. A exploração destas duas figuras retóricas irrita os marxistas, que criticam Grotowski por exprimir continuamente (sem palavras, mas de maneira forte e evidente) duas ideias reaccionárias: «cada homem que sofre é cristo» e «As vítimas de hoje são os carrascos de amanhã». Este axioma não deixa também de ser contraditório no «slogan» «Paz para o Vietname», proclamado num dos últimos espectáculos do Living. (Em «Frankenstein» ouvimos um discurso de Lenine ou de Mao e outro de um ideólogo capitalista da automação, apresentados ao mesmo nível e tratados com a mesma ironia cénica. Imaginem o furor da esquerda...).

E este é, talvez, o ponto mais importante; o teatro reduzido a relações físicas imediatas acaba por manifestar determinadas ideias filosóficas implícitas que já de si são bastante antigas, ao contrário do que se pensa por aí. Françoise Kourilisky dizia num número do «Nouvel Observateur» que Malaparte insistira sempre em que as vítimas de hoje são os carrascos de amanhã. Mas sem ser formulada por palavras, a novidade desta afirmação consegue ferir-nos.

Pessoalmente tenho uma grande admiração pelos trabalhos de Grotowski e do Living Theater, mas não compreendo porque desesperam tanto em expor ideias reaccionárias tão pueris. Será a técnica utilizada que os limita? Será a ideologia? Por quê um teatro novo com um conteúdo tão velho?

No final do «Príncipe Constante», os actores não agradecem (numa louvável tentativa de evitar o vedetismo), mas o actor principal continua, coberto por um magnífico manto vermelho, estendido no palco. Nu e morto. Os espectadores saem do teatro confu-

sos. Se esse actor estivesse realmente morto, ficaria melhor deitado num divã, no camarim, ou poderia ter sido levado pelos companheiros enquanto o palco estava na obscuridade. O espectáculo acabou. Porque deixavam aquele actor, ali, na nossa frente?

«Os carrascos mataram o príncipe Constante; e também vocês, espectadores, participaram neste assassinato; deleitaram-se com a sua agonia, observem agora o seu cadáver». E é isto que devemos compreender? Ou devemos apenas encarar o espectáculo como uma palhaçada conseguida? O espectáculo, de um humorismo delicioso, oscila entre as duas soluções.

No início de «Frankenstein», o «Living Theater» recorre a um enorme «gag». Durante trinta minutos, enquanto os espectadores se sentam, vai-se criando um efeito de «suspense» dramático através da luz, da actividade dos actores, etc. Os actores olham fixamente para o público, e através de um altifalante, ouvimos uma voz que pateticamente nos informa que os actores estão mergulhados numa meditação *yoga* e que uma das actrizes se encontra em transe de levitação. Terá o encenador querido fazer-nos rir, ou impressionar-nos? Se tentou fazer-nos rir, não conseguiu. O patetismo empregado era excessivo. Se pretendeu impressionar-nos, uma pessoa trocista ter-se-ia rido, porque bastava ler o programa para compreender que tudo aquilo não passava de jogo. Apresentam-nos como autêntico o que não passa de um truque. Também o teatro tradicional pretende a cada momento dizer-nos que o que apresenta é *verdadeiro*. Não recrimino Grotowski nem o Living por recorrerem a estes meios, a estes «gags»; mas, delirantes, os exegetas destes espectáculos não vacilam em proclamar que tanto Grotowski como o Living Theater perseguem a *autenticidade*. Depois de ter assistido a espectáculos do Living e de Grotowski, depois de ter lido as descrições dos Happening, recordei-me de dois espectáculos populares fabulosos, pobres e simples, que são possivelmente o ideal inacessível destas experiências.

Em Ardéche, vi um homem que ia de feira em feira transportando uma pequena caixa. Onde abancava, vendia por alguns cêntimos cinco tomates às pessoas da assistência interessadas em participar no jogo; depois ia para dentro de uma barraquita donde voltava vestido de branco; os tomates desintegravam-se de encontro à cara do homem.

Em alguns parques de diversões de Itália havia uma barraca que tinha lá dentro duas gaiolas de vidro; dentro de uma das gaiolas estava uma mulher muito bonita, na outra uma mulher horrivelmente feia, obscena, e com víboras enroladas nos braços. O espectáculo consistia no seguinte: as pessoas entravam, e só olhavam para a mulher bonita; então a outra, batendo furiosamente no vidro convidava-nos a olhá-la também. A sua fealdade era tanta que o espectáculo conseguia ser fascinante. A cena era no entanto simples e repetia-se infinitamente.

Quando os espectadores se cansavam, iam-se embora...

ROGER PLANCHON

(Extraído da revista *Primer acto*, n.º 95).

A VANGUARDA EM SUSPENSO

A vanguarda é antes de mais uma rotura com o grosso da coluna, com a maioria; é também uma recusa da disciplina e do comportamento comuns. Mas esta rotura, esta recusa, não têm sentido em si, tanto podem significar uma separação momentânea, efectuada no próprio interesse da maioria, uma descoberta de novas perspectivas que acabam por ser integradas e postas ao seu serviço, como um corte real: uma conquista obtida por alguns poucos elementos de uma autonomia autêntica.

Não me parece que haja ambiguidade na origem do teatro de vanguarda: a rotura é total, sem sentimentos de prodigalidade. A recusa ao teatro estabelecido é incondicional. A vanguarda ataca o postulado fundamental do teatro burguês: existência de tipos, personagens humanos cujo choque ou atracção recíproca constituem o drama; estruturas dramáticas: a anquilose dos indivíduos e das consciências; por fim, o funcionamento, aquela cumplicidadezinha dúbia no seio da qual plateia e palco se aproximam, se reúnem, para se compreenderem por meias palavras, para se reflectirem mutuamente... E o próprio drama é posto em questão: o drama entre essências psicológicas, o diálogo entre indivíduos estanques [1]. Numa

[1] De Michel de Ghelderode em *«Entretiens d'Ostende»* (Ed. de l'Arche): *«Tenho-me farto de dizer que para mim o teatro começa precisamente onde acaba a arte do diálogo, a literatura dramática»*.

palavra, a vanguarda nega a totalidade do teatro tradicional. Como dizia Artaud: *«O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, esse aspecto da vida em que os personagens triunfam, mas a uma vida liberta, que varre dela a individualidade humana e onde o homem é apenas um reflexo».*

Os nossos dramaturgos de vanguarda atracaram-se a esta tarefa de duas maneiras diferentes: uns, recusaram por completo o teatro burguês e todas as suas estruturas, outros passaram em certa medida a agir do interior deste teatro tentando assim acabar com ele, destruí-lo pelo absurdo.

A recusa incondicional das estruturas dramáticas burguesas, é aparentemente a solução mais sã. Um Ghelderode, um Audiberti, um Pichete não duvidaram disto nem um segundo. O teatro burguês, o nosso teatro, está esclerozado. Só pode oferecer-nos variações sobre temas, personagens ou situações dadas, em cuja arte um Anouilh ou um Roussin foram mestres. Enfim, não passa de um jogo cuja máxima o teatro de literatura se limita a propor-nos o cume deste jogo: as peças de Jean Giraudoux. Só uma solução parece ser correcta: voltar às fontes; procurar o «Grande Teatro», o dos Isabelinos, o da Idade do Oiro espanhola, o da Cidade Grega, o do Século de Luís XIV... Um teatro de ampla participação social: teatro dos mitos do homem e da Cidade; um teatro trágico, até mesmo mágico...

Esta atitude é aliás extremamente coerente, sobretudo se se ignorar o público. Sobretudo se não se pretender fazer do teatro mais que um puro exercício literário: uma criação abstracta, totalmente formal, mágica precisamente...

Porque Audiberti bem se cansou para fazer brotar a linguagem de Racine, Pichete para encontrar a de Théophile, Ghelderode para trazer para o palco todos os personagens de Breughel ou de James Ensor... nunca estes dramaturgos foram capazes de sair do círculo do teatro burguês. Pelo contrário,

enterraram-se cada vez mais, ficaram presos como reféns, tornaram-se os fornecedores de um teatro de *cultura,* os decoradores da cena burguesa.

E não é por acaso que os seus grandes sucessos (tanto em relação ao público teatral, como à criação literária) são obras deliberadamente anacrónicas [2], obras em que a audácia, ou melhor, as audácias se situam facilmente no passado, acentuam um vago ambiente poético-histórico e que já só contêm pitoresco.

As actuais representações de *Mal Court* ilustram bem o que temos vindo a dizer. Desde 1947, esta peça tem vindo a perder a sua intensidade, a encenação de Georges Vitaly enlanguesceu, os cenários de Leonor Fini trouxeram a Courtelandia para o *Faubourg Saint Honoré* e Suzanne Flon conserva em *Alarica* (pelo menos para o público) algo daquela luz «sulpício-radical» de que Anouilh a aureolou em *Alouette.* E é tudo; o público acorre tranquilizado e a crítica, maravilhada, reconhece, na fachada de Audiberti, Alfred de Musset.

Porque nestas coisas, quem vence é sempre o público. Não um público ideal, produto imaginário dos cidadãos gregos, dos senhores isabelinos, dos «gens de robe» [3] franceses e da multidão revolucionária, mas o público afeito aos àpartes de Jean de Létraz, ou seduzido pelas basófias montherlaneanas. E no entanto, todos os esforços a fazer pelo restauro de um grande teatro trágico devem primeiro que tudo ser orientados no sentido do público. De contrário deêm aos espectadores do *Palais Royal* Édipo Rei (digo, um Édipo Rei que não lhes seja apresen-

---

[2] Excluo Pichete que de entre os autores citados é o único a ter preocupações *contemporâneas.*

[3] N. T. *Noblesse de robe:* burguesia enobrecida graças ao desempenho de funções ou cargos públicos. Distinguia-se da *Noblesse d'épée.*

tado como um monumento histórico) e farão dele uma história «muito fresca» de um marido que é irmão do tio e pai dos irmãos... uma meada como a que Cocteau arranjou na *Máquina infernal.*

A grande falha do *Teatro e o seu duplo* está aliás no facto de pensar um teatro sem pensar um público; pensar um grande teatro de participação sem se interrogar sobre a natureza e o papel dessa participação; afirmar a necessidade de um teatro do elementar, quando hoje em dia tudo na estrutura da empresa teatral e no comportamento adquirido pelo espectador recusa este apelo ao elementar. E o mais grave não é a recusa mas a aceitação pela conversão, pela transformação do gestuário de Artaud — mímica mágica, total — em arremedos que fazem do Teatro e a Peste [4], o *Estado de Sítio* de Albert Camus, e do espectáculo integral anunciado por Artaud, *Les Suites d'une course;* ora tudo isto não é mais que snobismo mundano.

Pois acreditar na possibilidade da existência em França, hoje, de um teatro trágico (se não mágico) que equivalha aos grandes teatros de História do passado, é supor o problema resolvido: o problema do público, de uma ampla participação desse público no teatro.

Também os resultados dos trabalhos orientados neste sentido são o oposto do fim em vista; colocam e tornam a colocar o teatro sob o signo de uma eternidade teatral (a das grandes obras); com isto, em vez de o libertar conseguem pô-lo numa dependência ainda maior do presente, do público e as obras realizadas acabam por não constituir mais que um teatro de alibis, uma permanente mistificação teatral. Porque das duas uma: ou o teatro de que falámos consegue agradar ao público, ao nosso público — consegue que este o aceite — e o dramaturgo fica seu prisioneiro dado que a sua obra se transformou em máscara cultural, reduzindo-se assim a justificar o público, ou então não consegue agradar, e então fica só: teatro da História sem História, depois teatro de provocação que já não provoca ninguém, enfim, uma simples palhaçada.

Note-se que neste caso e na medida em que não depende do dramaturgo, mas do público, a rotura não pode ser radical. De entre os actuais escritores de teatro, houve alguns que tentaram compreender isto; para salvar o teatro do teatro burguês começaram por tentar libertar-se dele levando atrás o público que lhes interessava; mas esta recusa do teatro burguês não se operou às cegas; submeteram-se-lhe ou aceitaram-no para melhor o perder, arriscando-se aliás a perderem-se e, com eles, o público.

O seu teatro é pois um teatro da solidão e da cumplicidade, mas de uma cumplicidade e de uma solidão (entre a cena e a sala) levada até ao limite, até ao silêncio, até à morte.

Num estudo que realizaram sobre a linguagem e as técnicas deste teatro, Jean Vannier e André Muller mostraram bem as operações a que estes dramaturgos submetiam os dados teatrais que se lhes propunham. Limitar-me-ei a sublinhar que estas operações podem encerrar um movimento duplo; ou a criação do vácuo no teatro burguês, ou, pelo contrário, a instauração nele da proliferação desmedida de objectos e de linguagem — estas duas vias desembocam aliás num resultado idêntico: num aniquilamento do universo fechado do teatro burguês; levando ao nada esse *interior,* reduzindo-o assim à insignificância (insignificância das coisas e das palavras desviadas de qualquer função; insignificância do

[4] Primeiro capítulo do *Teatro e o seu duplo: «Como a peste, o teatro é uma crise que se resolve com a morte ou com a cura».*

silêncio — *espaço em branco* que pouco a pouco conquista a cena) [5].

Como escreveu Ionesco: *«Na origem de todas as minhas peças há dois estados de consciência fundamentais: ora predomina um, ora outro, ora se fundam os dois. Estas duas tomadas de consciência originais são a da evanescência, ou a do peso material; do vazio e da presença excessiva; da transparência irreal do mundo e da sua opacidade; da luz e das trevas profundas.»* E da oscilação entre a liberdade radiosa do *nada* e a tirania material, elementar do mundo, diz: ...*«Subitamente, a angústia transforma-se em liberdade; nada tem importância para além do encantamento de ser, da nova, espantosa consciência da nossa existência numa luminosidade semelhante à da aurora, na liberdade reencontrada; surpreendemo-nos de estar neste mundo que nos surge como ilusório, fictício, e o comportamento humano revela todo o seu ridículo, a História, a sua absoluta inutilidade; a realidade, a linguagem parecem desarticular-se, desintegrar-se, esvaziar-se de tal forma sentindo as coisas tão desprovidas de importância, só podemos rir. Uma vez, durante um destes instantes, senti-me de tal maneira livre, ou liberto, que tinha a sensação de poder fazer o que quisesse com as palavras, com os personagens de um mundo que apenas me surgia como uma aparência irrisória, sem fundamento.*

---

[5] O tema da segunda peça de Adamov, *A Invasão*, é característico deste duplo movimento, uma vez que sobre um dado eminentemente tradicional desenvolve uma espécie de luta entre duas linguagens, (Maurice Blanchot apreendeu bem a semelhança existente entre *A Invasão* e *Chatterton):* a linguagem indecifrável que literalmente é apenas a da matéria, uma matéria proliferante, a dos manuscritos deixados pelo escritor, e a linguagem ameaçada pelo vazio, cada vez menos significante, cada vez mais vaga corroída, deslocada da vida quotidiana.

«Evidentemente, este estado de consciência é muito raro, esta felicidade, este encantamento de estar num universo que não entra em conflito comigo, que já não é, que materialmente já não se mantém; a maior parte das vezes sou dominado pelo sentimento oposto: a leveza transforma-se em peso; a transparência em opacidade; o mundo pesa; o universo esmaga-me. Uma cortina, um muro intransponível, opõe-se entre mim e mim próprio, a matéria enche tudo, preenche todos os lugares, aniquila sob o seu peso a liberdade, o horizonte estreita-se, o mundo transforma-se num cárcere enorme e asfixiante. O discurso fractura-se, mas agora de outro modo: as palavras caem como pedras, como cadáveres; sinto-me invadido pelas forças pesadas, contra as quais mantenho um combate do qual não posso sair vitorioso» [6].

O drama transformou-se no *anti-drama.* Substituída por um caos elementar, ou por uma ausência generalizada, a cena burguesa eclipsou-se. Não existe mediação entre o «excesso de ser» e a «ausência de ser»: estes dois estados interpenetram-se e o teatro é o local desta metamorfose contínua que se produz para todos e para ninguém. Porque no limite este teatro recusa qualquer público. É apenas a obra do autor. Uma paixão constante que não pode ser comunicada. Uma paixão ininteligível.

Como diz um personagem de *Saída do actor: «as pessoas vão-se, os espectros não».* E este teatro quer-se consumação do mundo.

Aliás, que o espectador (uma vez que já se não pode falar do público) — o espectador solitário, o duplo do autor — recuse ou aceite este teatro do terror, não tem sequer importância, pois, no fundo,

---

[6] *In Les Cahiers des Saisons* (n.º 1 e n.º 2), *Éd. de Minuit: «Le point de Départ, Théatre et antithéatre».*

não se passou nada. Este teatro consumiu o mundo, mas imaginariamente. E por isso auto-suprimiu-se, negou-se a si mesmo. Vejam a conclusão de *As Cadeiras:* aquilo que é parodiado transforma-se em realidade, a realidade mergulha na farsa. Só resta a morte. Uma morte gloriosa, no silêncio. Passando pela experiência do *demasiado* e pela do *nada,* o pequeno-burguês penetrou na eternidade dos arquétipos. O círculo fechou-se de novo. A negação pela vanguarda do teatro estabelecido, levou apenas a que se dotasse o primeiro de uma *profundidade* mítica.

Dar-se-á o caso de qualquer vanguarda estar condenada, ou pelo seu público (que a reintegra) ou pelo seu movimento (de auto-holocausto), a levar água ao moinho do teatro burguês? Dar-se-á o caso de ela não poder superar o estatuto parasitário, que é também o do teatro literário, em relação ao teatro deliberadamente burguês: de não ser mais que um teatro de *variações?* Sim, se só tivermos em conta os resultados. Mas existe de facto um *trabalho* de vanguarda comprometida no interior do próximo teatro burguês, trabalho esse que deve ser tomado em consideração, aquém de qualquer afirmação metafísica.

As análises de André Muller e de Jean Vannier ilustram-no bem: no seu primeiro movimento, a vanguarda é uma dissociação dos elementos (imbricados uns nos outros e por isso quase indelimitáveis) que constituem a cena burguesa, esse local que gerações de espectadores parecem ter atapetado com os respectivos sinais — linguagem feita de subentendidos, de àpartes... A vanguarda abate este estuque de cumplicidade que une as coisas umas às outras, para, a partir delas, criar uma sala, um quarto onde o espectador se sente como «em sua casa»; quebra a carapaça de banalidades que eram a linguagem teatral, através das quais o sentido circulava de uma maneira velada. A vanguarda revela pelo menos estas

coisas, estas banalidades arrancando-as à luminosidade quente, espessa e dourada em que se aglomeravam.

A cena teatral despoja-se portanto dos seus falsos explendores; é posta a nu. O espaço, até então dissimulado, velado por uma rede de significações psicológicas, ressurge, e nele as coisas são restauradas na sua materialidade bruta. O espectáculo deixa de ser confidência, cena caseira alargada às dimensões da sala. Surge claramente. Numa palavra, uma determinada *literalidade* teatral é assim recuperada: literalidade das técnicas que, sem «trompe l'oeil», só pretendem significar a si próprias; liberalidade de uma linguagem que no dizer de Vannier se encontra bruscamente *exposta* em cena. A expressão «levar um espectáculo» assume novamente um sentido pleno. O próprio espectador é de certo modo «desenganado». Preparava-se para ser cúmplice, para saborear, na penumbra do seu teatro e às escondidas, alguma intriga bem engendrada. Ora isto já não é assim. A linguagem já não o embala. O cenário já não lhe é familiar. As palavras e as coisas readquirem um relevo irrefutável. No entanto, não mudaram. Apenas se deslocaram. Agora o espectador já não as sente; vê-as.

É nisto, nesta função terapêutica que consiste a verdadeira função da vanguarda. Criando em cena o «vácuo» ou revelando o seu «pleno», separa da cena o espectador. Corta a unidade orgânica da cena e da sala, a qual fundia a certeza de uma base de valores comuns. Restaura o espectáculo na sua condição de *coisa vista,* de coisa para ver.

Mas é evidente que esta função só pode ser passageira e que o «grau zero» do teatro[7] que ela

[7] Do qual *À espera de Godot* é a aproximação mais perfeita: um espectáculo simultaneamente aquém do naturalismo e do simbolismo. Espectáculo *realista* mas cuja realidade é reduzida ao mínimo, realidade do *«alguém-todos» impessoal e vago,* de uma vida angustiada pela espera da morte.

tende a alcançar constitui simultaneamente o horizonte e a miragem de toda a vanguarda.

Agora o teatro está por fazer. Mas julgo que só pode ser feito a partir de aqui: a partir desta relação em branco, de novo indeterminada, entre o espectador e a representação teatral — relação que agora urge preencher, na qual é preciso fazer circular um sentido, novas significações que desta vez sejam o produto de uma troca de liberdades: a do autor e a do espectador.

Neste espaço nu do teatro, nesta cena finalmente liberta dos seus atributos tradicionais, uma nova acção pode surgir e pode dirigir-se a um público enfim *descondicionado*. A um público liberto. A um público crítico.

Porque hoje é preciso antes de mais devolver ao teatro a sua função de *constatação*. Fora de um acordo profundo, fundamental, com o público, só podem criar-se mitos e paixões. Uma vez que actualmente o teatro deve recusar o público burguês, sem no entanto poder esperar um público operário de um momento para o outro, o seu papel não pode por enquanto deixar de ser negativo: não se trata de denunciar os nossos mitos sociais, os mitos do seu público real. Mostrar-lhe, fazer-lhe ver as estruturas. Revelar-lhas. Permitir-lhe, como escreve Adamov [8], que as *reconheça* e que as *transforme*.

Assim não se nos deve pôr o problema de elaborar uma linguagem total, mas sim de clarificarmos as contradições da nossa pseudo-linguagem. Não se trata de destruir as formas adquiridas para aceder ao domínio glorioso do patos trágico, mas de fazer surgir a contextura dessas formas.

---

[8] «*Teatro Dinheiro e Política*» «*Théatre Populaire*» n.º 17, 1 de Março de 1956. Nesta perspectiva não seria de ignorar a tese de Adamov segundo a qual, no estado de coisas actual, aquilo de que necessitamos é de um teatro *cómico*.

Falta agora realizar a operação-crítica, cuja possibilidade a operação de vanguarda nos oferece através do descondicionamento do nosso teatro, revelando-o, destruindo-o; numa palavra, levando espectáculo e espectador à origem.

Pois, se de facto a esperança de tornar a dirigir o teatro para um público determinado é pouco viável, podemos pelo menos tentar construí-lo a partir dos vazios, das solidões: das solidões de alguns que procuram ainda compreender o mundo para não se deixarem levar na vaga da História. Sob este aspecto, podemos aproveitar a lição de Brecht que recusando as incertezas da vanguarda obcecada pelo espectro do velho teatro que destrói, e recusando o seu formalismo, nos ensina apenas a provocar nos espectadores, em nós mesmos, um «olhar tão penoso como útil» sobre imagens, sobre situações do nosso mundo, aclaradas, reduzidas pelo teatro, tornadas formas e sinais de teatro.

BERNARD DORT

(Extraído de *Théatre Populaire*, n.º 18)

O TEATRO DE GUERRILHA[1]

Teatro-movimento: *Com este vocábulo quisémos designar as experiências que não se efectuam no quadro de instituições teatrais fixas — um lugar determinado para a representação, uma companhia, etc. — mas fora delas, apoiando-se em grupos políticos, movimentos de juventude, ou representando para eles. Teatro de agitação política, reivindicativo: têm-se revelado várias orientações cujo ponto comum é a elaboração de uma verdadeira pedagogia teatral (que age simultaneamente sobre o público e sobre os actores) e sobretudo o facto de darem um sentido novo ao amadorismo, uma função particular à arte.*

> *«A arte é quase sempre inofensiva e benéfica: não pretende ser mais que uma ilusão. À excepção de determinado número de indivíduos, que estão, digamos, obcecados pela arte, esta não ousa nunca entrar no domínio da realidade».*[2]

---

[1] Denominação proposta para este género de teatro por Peter Bay, autor e membro da San Francisco Mime Troupe.

[2] Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse.*

Freud define assim o teatro americano; Che Guevara indica-nos o que temos a fazer:

> *«O guerrilheiro precisa da ajuda total da população... Desde o início da luta, tem em vista a destruição de uma ordem injusta e, por conseguinte, a intenção mais ou menos clara de substituir o novo pelo velho».* [3]

Esta sociedade em que vivemos — a sociedade dos Estados Unidos — que monotonia!!! Desviados por valores superficiais que são desprovidos de sentido humano, damos o poder às máquinas; é mais fácil matar do alto de um BS 52, do que torcer o pescoço a todos os vietcongs que se encontram. Ninguém sente o mínimo sentimento de culpa; nem sequer o pobre idiota que larga as bombas. O teatro contribuiu também para os alienar apresentando-nos um actor no qual tudo, do trajo à massa cinzenta, era limitado. O actor era apenas um número entre outros, um tipo de «personagem» pronto a receber ordens.

Todos os comerciantes falam em servir, mas lá no fundo, sabem que o que procuram é o lucro imerecido.

Enquanto Johnson fala da gradação das vias para a paz, as linhas de bombardeamento multiplicam-se. Enquanto, cheios de espírito de amadorismo, nos metemos em problemas de arte e de cultura, a televisão anestesia os espíritos.

As vedetas do cinema e da televisão, os efeitos técnicos, a preocupação de uma apresentação simples, tudo isto são obstáculos à concepção do actor como criador num teatro concebido como arte.

---

[3] Che Guevara, *A guerra de Guerrilha,* (Maspéro Ed.) p. 43.

Nos Estados Unidos, os motivos, as aspirações e a prática do teatro devem ser readaptados de maneira a que este teatro:

— ensine qualquer coisa.
— indique o sentido a dar à transformação.
— seja um exemplo dessa transformação.

Só se ensina o que se sabe.

É preciso orientar o que sabemos no sentido da transformação, dado que vivemos num sistema debilitado, repressivo e inestético.

A companhia de guerrilha deve, como grupo, explicar, exemplificando, aquilo em que consiste a mudança. A formação de grupo, as suas relações de cooperação, a sua identidade colectiva deve ser centrada num sentido ético, uma vez que a entidade colectiva é normalmente desprovida de moral. É nisto que a companhia deve distinguir-se dos bárbaros que a cercam. Para os elementos da companhia não deve haver diferença entre o comportamento público e privado. Faz em público o que fazes em privado, ou então não o faças.

Àqueles que pretendem que a arte continue isenta de qualquer consideração social, devo dizer o seguinte: F..., meu caro, o teatro é uma entidade social; tanto pode adormecer o espírito do cidadão, apagar nele qualquer sentido de culpa, ensinar a todos como integrar-se na grande sociedade e no modo de vida americano (como no cinema, minha senhora!), como procurar transformar esta sociedade... e isto é *política.*

As tentativas feitas a partir de 1930 até aos nossos dias com vista a criar um teatro orientado socialmente, foram ineficazes — excepção feita ao Living Theater, ao Actors Workshop (entre 1950 e 1960 mas não depois de Ford), ao Off Broadway entre 1950 e 1960, ao teatro de Joan Littlewood, de Roger Planchon e do Berliner Ensemble. Em que se baseia a dificuldade de um teatro com estas características?

No conteúdo, no estilo, nos efeitos ou repercussões anteriores. Se o conteúdo for por demasiado imediato, a arte tem apenas um valor documental, e como o jornal de hoje, amanhã vai para o caixote do lixo. Se o conteúdo foi transmitido de uma maneira tortuosa, simbólica ou académica, o público recusá-lo-á, dado que o seu espírito está ao nível da televisão e de um trabalho embrutecedor.

«A asneira é um luxo a que só podem dar-se os espectáculos comerciais».

O teatro social é uma empresa arriscada, quer do ponto de vista estético, quer do ponto de vista político; supondo que as dificuldades do estilo e do conteúdo foram resolvidas, uma representação pode ser «boicotada» por «violação das regras relativas à prevenção contra os incêndios», por obscenidade, ou até por estacionamento em relvados. Que fazem vocês numa situação destas? Defendem-se com unhas e dentes, tentam tudo, aplicam o direito, aderem à União para a Defesa das Liberdades Civis (A.C.L.U.). Começam por adoptar um dispositivo que lhes permita, ao verem-se ameaçados pelo número dos adversários, levantar arraiais rapidamente. Nunca abordem o inimigo de frente. Escolham o vosso terreno; não vale a pena criar conflitos por questões secundárias. O teatro de guerrilha viaja com pouca bagagem e trava-se de amizade com as multidões.

Um grupo de teatro de esquerda deve oferecer mais que o teatro comercial; deve ir buscar a sua força aos homens e à imaginação, para substituir a publicidade e o material pesado que lhe falta. A ordem estabelecida exerce o seu domínio com inteligência e maquiavelismo. Convém pois que adoptemos o estado de paranoia activa. Mantenham os vossos espectáculos a um certo nível — qualquer falha profissional pode fazer-vos perder públicos dispostos a ver-vos — mas não por motivos de caridade. Dão-se demasiadas esmolas hoje em dia.

O problema é criar público para um tipo de teatro, habituá-lo a frequentá-lo e a descobrir as formas que transformam um protesto numa contestação social «eficaz», sem desnaturar este género de teatro, dando com ele em simbolismo ou em naturalismo deformado, em «pop'art», em reunião campestre ou em happening para pessoas «à la mode».

Este teatro possui uma visão que não é a do pintor ou do romancista solitário que durante anos luta na obscuridade, sofre, e consegue finalmente «consagrar-se». Normalmente esta «consagração» traduz-se no sucesso comercial que representa um «tacho» na *Life Magazine*. No nosso caso, a consagração consiste em continuar, repito, em continuar a apresentar peças morais e em afrontar a hipocrisia reinante na sociedade.

Sejamos claros. A crítica, a discussão, a tomada de posição sobre os problemas que se põem à sociedade só são admitidos por ela se a acção não for conduzida de maneira eficaz — se colocarem os problemas de maneira a que no fim seja ainda possível tirar esta conclusão adocicada: «Um crime apresenta sempre dois aspectos». A experiência que adquirimos nas nossas relações com a política local e a política dos jardins públicos ensinou-nos que quando o nosso comentário social é claro e directo, quando a «arte» não confunde os espíritos e a «distância estética» não os obscurece, temos complicações, prisões, «chatices», prejuízos nas receitas.

O teatro universitário deveria ser um exemplo de teatro socialmente comprometido. No entanto, longe de assumir um papel dirigente, tem sido um empecilho para as companhias regionais que ainda por cima imita, revelando assim o medo da experiência nova, do risco. Os grupos de teatro universitário optaram pelo bom reportório, pela boa literatura e pela Fundação Ford — embora não necessariamente nesta ordem, é claro; segundo rezam os factos, pouco mais temos a esperar desses grupos.

As possibilidades e o sentido da responsabilidade estão nos grupos independentes, livres de movimentos e que são os únicos, mesmo no que respeita à parte económica, a afrontar os problemas complexos que a nova experiência implica. O público dos espectáculos comerciais, a quem nunca ninguém ensinou a pensar, recusa este tipo de teatro; quem no mundo do espectáculo se prontificaria a tentar fazer aceitá-lo? Somos nós quem deve reunir os públicos, quem deve *incitá-los* à cólera, ao afrontamento, quem deve levá-los a desejar ver-nos de novo!

Nota: Falo dos Estados Unidos e do meio teatral dos Estados Unidos. Não tenho a pretensão de enunciar juízos estéticos universais. O teatro e o sentido do diálogo não se apresentam em toda a parte da mesma maneira que nos Estados Unidos. Aqui a estética está encerrada dentro de certos limites que por seu turno são determinados pelo clima social e pelo momento histórico.

Será preciso recorrer a Brecht, o épico? Ou a Artaud, o experimental? O teatro épico, nascido são e salvo na Alemanha expressionista pré-hitleriana, é uma entidade histórica adaptada ao seu tempo. Fazer teatro épico histórico numa América em que abundam a ambiguidade, o cinemascope e os jornais, é o que se chama «esperar que Brecht nos traga a salvação». Artaud serve no entanto para justificar um drama psicológico intenso e perde-se na selva americana do improviso instantâneo, do café instantâneo, de todas as coisas desprovidas de consciência.

Será preciso lançar Artaud pela borda fora para conservar o nosso Brecht? É útil tudo o que nos ajude a perder as ilusões sobre o modo de vida americano, ou a atravessar a pocilga dos ideais missionários que inexoravelmente conduzem ao crime. Sirvam-se dos dois! Mas lembrem-se que são fontes europeias e que o nosso problema é os Estados Unidos; talvez a melhor fonte de inspiração ainda seja o «Base-ball».

Quanto ao local para os ensaios e para as representações, descubram um sítio barato, sótão, garagem, igreja abandonada ou granja. Se o director do grupo lá dormir a coisa ainda vos vai mais em conta.

Para o grupo de teatro procurem seres humanos em vez de comediantes. Arranjem actores que em cena transpirem algo de único e de apaixonante. Em relação ao texto, aprovem tudo o que convier aos actores. Deixem-nos adaptar o texto à sua personalidade. Libertem-lhes as personalidades e os espíritos para que adquiram a maior dimensão.

A *Commedia dell'arte* revelou-se útil sob este ponto de vista. É uma forma de teatro bastante aberta, cheia de cor, que utiliza máscaras, música, efeitos cómicos; é fácil de encenar desde que haja um estrado e um pano de fundo. Em interiores, projectores potentes solucionam o problema da iluminação; ao ar livre, está tudo resolvido.

Para as representações ao ar livre, escolham um relvado, jardim público ou um sítio qualquer em que haja bastante gente e representem aos sábados ou aos domingos à tarde. Tentem ir ao encontro das pessoas, aos sítios onde elas estão, pelas ruas, pelos jardins públicos, etc. Montem um palco transportável de 3,30 por 4,30 metros em oito secções, com um pano de fundo pregado a uma armação de suporte. Todo o material deve ser transportável; para as deslocações é necessário um camião de meia tonelada. Montem a cena de modo a que os actores e não o público, fiquem virados para o Sol. No princípio da representação executem música, façam exercícios de aquecimento, representem e cantem, pavoneiem-se pelo local, atraiam os espectadores. Utilizem trombetas, tambores, gira-discos, tamborins e toquem apenas simples

árias populares; modinhas bem executadas resolvem o problema, até o *Frère Jacques...*

Para o caso de se servirem da *Comédia dell'arte,* é importante que os personagens que usam máscaras se movam correctamente e que, apesar do barulho da rua, o público os possa ouvir a quinze metros de distância.

Vejam se o lugar em que o público eventualmente «abancará» é confortável e está seco. Procurem também que a duração da representação não vá além de uma hora, que a movimentação cénica seja viva e que o espectáculo se adapte bem aos possíveis acidentes — cães, sinetas, crianças, etc. Improvisem a partir dos erros, barulhos de ocasião (sirenes de carros de polícia durante uma cena de perseguição, por exemplo). Arranjem um arsenal de piadas adaptadas segundo as vossas necessidades (Molière é excelente); cortem o diálogo tantas vezes quantas quiserem, rejuvenesçam a linguagem e delimitem claramente a acção.

Outra forma susceptível de ser utilizada é o *minstrel show* que é sem dúvida alguma um bom veículo para os problemas de direitos cívicos. Utilizem velhos textos do reportório *minstrel*[4] adaptando-os (sem esquecer os efeitos cómicos) às condições da nossa época. O cara preta (black face) também é uma máscara: o esteriótipo do *minstrel* conseguirá dar-lhe eficácia. Tentem que sejam os próprios actores a executar a música necessária para o espectáculo.

Podem contratar amadores se os papéis forem bem distribuídos. Mesmo quando o espectáculo já estiver montado, não deixem de o ensaiar, de aprender, de o melhorar. O que se pretende é que a última representação seja melhor que a primeira.

---

[4] *N. T.* — Grupo de comediantes que, com o rosto pintado de negro, se exibia em canções e músicas nitidamente de origem negra.

Podem ainda recorrer a outras formas de teatro: as moralidades, as peças burlescas, o *rock and roll* (há necessariamente no «rock and roll» alimento para o teatro). Recorram às técnicas da dança moderna, da canção satírica, do circo; todas estas formas de espectáculo teatral centram a atenção sobre o actor.

Arranjem um pintor que lhes faça um pano de fundo ou um escultor que lhes engendre um acessório qualquer. Em relação ao guarda-roupa, vão a um vendedor de fatos em segunda mão — o Exército de Salvação é a Providência do pobre. — Se precisarem de novos programas ou de novos textos peçam a escritores, militantes ou poetas para adaptarem um texto para o vosso grupo.

Logo que tudo esteja a postos, representem a peça para amigos, tirem lições das representações, e vão então representar para as pessoas nos jardins públicos, nas salas de reunião, em qualquer sítio. Representem de chofre, não se metam com a publicidade.

O grupo deve compor-se de tipos de pessoas muito diferentes. Todos podem ajudar, todos podem ter parte activa na cooperação referente à natureza do teatro. Paguem aos actores com os donativos recebidos no fim de cada representação, não fechem os livros de contas, paguem todas as despesas em materiais e todos os gastos de produção.

Não caiam em acompanhar a tabela de preços em vigor (salvo nas zonas em que reina a indigência). As pessoas trabalham por um ordenado mínimo se o trabalho for interessante e proveitoso.

Necessariamente, os primeiros passos são dados desordenada e febrilmente. A longo prazo só é possível fazer um pequeníssimo número de previsões. Criados o grupo e o público, pode-se já encarar a ideia de representar peças clássicas. Proponho a escolha de peças curtas que necessitem apenas de um cenário e que tenham uma distribuição pequena. Mendiguem o vosso material, roubem-no, peçam-no

emprestado, façam-no vocês mesmos; só aluguem em situação de força, e mesmo assim façam-no de má vontade. Tentem só comprar materiais de que possam servir-se em dois ou três espectáculos e, na dúvida, inventem!

A *San Francisco Mime Troupe* teve recentemente a ideia de se associar a grupos especializados, que precisam de dinheiro, comités Vietnam, S. N. C. C. (Comité de Coordenação dos Estudantes não violentos), C. O. R. E. (Congress for Radical Equality), creches infantis e de dar representações em benefício destes organismos. Eles fornecem o público e nós damos a peça num local que lhes pertença ou num teatro alugado para a circunstância; as receitas são repartidas irmãmente.

Para pagar regularmente ao pessoal é preciso ter-se um programa de produção permanente e que além disso permita enfrentar as despesas. Mas há soluções: apresentar séries de filmes, peças em um acto, dar recitais de poesia, projectar Cinema Subterrâneo (Underground films). A organização é extremamente necessária para quem quer economizar dinheiro e energias.

A sobrevivência e o sucesso agravam também os riscos que ameaçam os directores e os encenadores do grupo. Este pode evitar escolhos mudando de estilo todos os anos; o espírito purifica-se e a alma descansa durante a fase de restabelecimento.

O protesto através do teatro só é proveitoso se for bem feito. O bom teatro só adquire esse significado na medida em que consegue criar públicos novos, mas uma vez na via do teatro de esquerda, não se pode parar. É preciso ir até ao fim, se não quisermos ser esmagados pelas forças contrárias cujos meios e poder são enormes. Não se deixem levar por uma escaramuça estética com orientação política.

O mundo do comércio ensina-nos a melhor maneira de embalar, vender e expedir. O mundo da arte sabe criar. Bebam destas duas fontes.

O caminho é longo e duro, mas, porque a vossa causa é justa e os meios apaixonantes e vivos, há-de haver quem venha em vosso auxílio. Há centenas de homens e mulheres em busca de uma actividade que lhes dê uma razão para viver: são os guerrilheiros.

R. G. DAVIS

(Extraído de *Partisans* n.º 36, Fevereiro-Março 1967).

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre Teatro,* Portugália Editora.

BERTOLT BRECHT, *Théâtre complet, Editions* l'Arche; em português (apenas algumas peças), *Teatro de Brecht,* Portugália Editora.

BERNARD DORT, *Lecture de Brecht,* Editions du Seuil.

ROLAND BARTHES, *Essais critiques,* Editions du Seuil.

THEATRE POPULAIRE, n.º 11, Janeiro-Fevereiro de 1955.

EUROPE, n.º 133-134, Janeiro-Fevereiro de 1957.

RECHERCHES INTERNATIONALES, *Brecht aujourd'hui,* n.º 60, Dezembro de 1969.

ERWIN PISCATOR, *Le Théâtre Politique,* Editions l'Arche.

ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes,* vols. 4 e 5, Editions Gallimard; em edição de bolso: *Le Théâtre et son double,* Ed. Gallimard, col. Idées.

LUÍS FRANCISCO REBELLO, *Teatro moderno,* Ed. Prelo.

MÁRIO VILAÇA, *Teatro Contemporâneo,* Ed. Vértice.